

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE LIEU-IMAGE / L'IMAGE-LIEU:

LA MISE EN ABYME COMME STRATÉGIE DE MISE À L'ÉPREUVE DE L'IMAGE DANS
UNE PRATIQUE *IN SITU* DE LA PHOTO ET DE LA VIDÉO

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

GUYLAINE SÉGUIN

AOÛT 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

D'abord, je désire remercier chaleureusement mon directeur, Alain Paiement, pour sa grande gentillesse, sa souplesse et sa confiance, mais aussi pour son indéfectible présence dans les moments les plus critiques.

J'aimerais ensuite remercier David Tomas, Éric Le Coguiéc et, encore une fois, mon directeur pour m'avoir à maintes reprises turlupinée avec la question du politique: bien qu'elle m'ait donné du fil à retordre, c'est une des parties de ma recherche qui m'aura procuré le plus de satisfaction.

J'aimerais aussi remercier Barbara Wall pour son précieux support et sa bonne humeur qu'elle prodigue si généreusement.

Finalement, je souhaite adresser un grand merci à mes collègues et amis-es qui m'ont accompagnée dans ce parcours: Maria Eugenia Poblete Beas, Camila Vasquez, Annie Conceicao-Rivet, Stéphanne Dionne, Johanne Jarry, Claudette Lemay et chacun-e de mes collègues de la maîtrise.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION: LE PARADOXE: FAIRE UNE IMAGE	1
CHAPITRE I	
LE LIEU	5
1.1 <i>L'in situ</i> : réitérer le lieu dans l'image	5
1.2 La ville	10
1.3 Le (micro) politique	13
1.4 La galerie	17
CHAPITRE II	
L'IMAGE	22
2.1 La mise en abyme: réitérer l'image dans l'image	22
2.2 La description	27
2.3 L'espace (critique)	33
2.4 Le(s) temps	41
CONCLUSION	47
APPENDICE A	
DOCUMENTATION VISUELLE	49
A.1 Documentation photographique de l'exposition	50
A.2 Carton d'invitation	54
A.3 Documentation vidéographique de l'exposition	55
BIBLIOGRAPHIE	56

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Pierre Huyghe, <i>Chantier Barbès-Rochechouart</i> , 1994.....	9
1.2 Expérimentations de projections vidéo en <i>feedback</i> , CDEx, 2010	10
1.3 Guylaine Séguin, <i>Photo-souvenir</i> , 2007.....	12
1.4 Guylaine Séguin, <i>Les Affiches</i> (étape 1), 2008	15
1.5 Guylaine Séguin, <i>Photo-souvenir 2</i> , 2007	18
1.6 Gordon Matta-Clark, <i>Bronx Floors: Wall Hole</i> , 1972.....	20
1.7 Gordon Matta-Clark, <i>Bronx Floors: Four Way Wall</i> , 1973.....	21
2.1 William Anastasi, <i>Nine Polaroid Photographs on a Mirror</i> , 1967 Michael Snow, <i>Authorization</i> , 1969.....	24
2.2 Graphique – Projet <i>Les Affiches</i> (étape 1).....	30
2.3 Guylaine Séguin, <i>Les Affiches</i> (étape 1), 2008	30
2.4 Guylaine Séguin, simulation du projet <i>Les Affiches</i> (étape 2).....	32
2.5 Guylaine Séguin, <i>Caméra-miroir</i> , 2008.....	34
2.6 Lynne Cohen, <i>Feu / Fire</i> , 2007.....	37
2.7 Guylaine Séguin, <i>Où es-tu? / Where are you?</i> , 2010.....	39
2.8 Guylaine Séguin, <i>Où es-tu? / Where are you?</i> 2010 (vues d'installation).....	39
2.9 Tests de projections et maquette, CDEx, 2010.....	43
2.10 Dan Graham, esquisse de <i>Present Continuous Past(s)</i> , 1974.....	44
2.11 Dan Graham, <i>Present Continuous Past(s)</i> , 1974, (vues d'installation).....	45

RÉSUMÉ

Dans ce texte d'accompagnement, il est question des notions et enjeux qui occupent ma pratique. C'est donc dire que les œuvres y trouvent leur place comme support à la réflexion et que c'est la logique de l'enchaînement des idées qui en structure le développement.

Il a été entrepris de répartir ces idées en deux parties auxquelles j'ai voulu conférer une certaine symétrie. Aussi, leur succession a été organisée de façon à présenter une analogie avec le processus photographique, dans un mouvement allant de l'espace (du lieu) vers le plan (de l'image).

Le lieu constitue donc le premier chapitre dans lequel est abordée ma méthode d'intervention *in situ* par le médium photographique. Y sont analysés les implications de l'intervention en milieu urbain versus en galerie ainsi que les liens entre image et architecture qui y sont définis par le biais d'une réflexion sur le micro-politique. C'est suite à cette réflexion qu'il m'est permis d'établir la notion de *lieu-image*.

Le second chapitre s'intitulant *L'image* suit en proposant une réflexion sous l'angle de la photographie. Comme le titre de ce texte l'indique, mon médium ne se limite pas à celle-ci, mais inclut aussi la vidéo, et potentiellement tout type d'intervention me permettant d'exprimer une pensée qui relève du photographique. Ceci m'amène à préférer le terme « image » qui l'inclut sans s'y limiter. Il y est question de la mise en abyme comme procédé de dévoilement des mécanismes de construction de l'image; y sont par la même occasion questionnés les statuts d'indice et d'icône qui lui sont conférés. Suit ensuite l'analyse des dimensions spatiale et temporelle de l'image et de l'aspect critique qu'elles peuvent contenir. Aussi, c'est par le concept d'hétérotopie que l'image sera traitée comme un lieu projeté, à investir par des interventions suivant la logique de l'*in situ*. C'est ainsi que tout au long de cette réflexion, la notion d'*image-lieu* prendra forme.

Mots clés: image, lieu, photographie, *in situ*, mise en abyme, miroir, ville, indice, index.

INTRODUCTION

LE PARADOXE: FAIRE UNE IMAGE

Les images préexistent-elles? Je crois que la première image doit bien remonter à la voûte céleste. Cette idée a en tous cas marqué les débuts de ma recherche artistique avec l'utilisation, à cette époque, d'images de constellations comme matériaux dans ma pratique. Tout ce qui est perçu à une certaine distance – les nuages, les étoiles, les astres – s'écrasent sur un plan, sur l'écran de notre rétine. Ce plan est déterminé par les limites propres à nos moyens de perception, qu'il s'agisse de nos yeux ou d'outils de vision (caméra, télescope, jumelles, etc.). Ces outils, à partir d'une certaine distance ne peuvent plus rendre compte de l'espace tridimensionnel entre les objets observés, ceci malgré que cette distance puisse parfois être très importante. Une image, envisagée dans sa dimension mimétique telle que la photographie, se caractérise généralement par une représentation bidimensionnelle d'un réel tridimensionnel. Elle est ainsi intrinsèquement et doublement liée à la perception et à la représentation. On peut parler d'images mentales, comme les rêves, qui sont des perceptions générées de façon interne et non par la perception d'une chose existant hors de soi, issue de la stimulation rétinienne. L'image est une virtualité, une chose représentée, potentielle, projetée.

Depuis les grottes de Lascaux, en passant par la caverne de Platon et jusque dans les médias de masse contemporains, les images produites ont toujours été caractérisées par la ressemblance et l'écart plus ou moins grand qu'elles présentent avec leur référent, « la réalité ». Bien entendu, il s'agit ici des images porteuses de l'intention de transmettre quelque chose de la réalité. Cet écart s'est graduellement raccourci depuis l'apparition de la photographie et du perfectionnement des outils de

captation. Ce qui a fait dire à plusieurs, dont Barthes¹, que le référent « adhère », au point où on a pu vouloir ignorer cette distance, même raccourcie, entre la représentation et son référent.

Faire des images devient de plus en plus problématique à mesure que s'accroît leur prolifération, ce qui diminue, ou à tout le moins déplace, la valeur qui leur était jadis octroyée. Ceci contraint dorénavant les artistes à en redéfinir les usages, les modalités et leur relation à celles-ci. Au-delà des images parfaites, hyperréelles et surréelles qui sont partout, s'imposant à nous jusqu'à la banalité, il continue de subsister chez moi une fascination pour ce paradoxe lié au fait de faire une image par enregistrement: celui de l'écrasement d'un réel tridimensionnel sur le plan de l'image. Quelle réalité une image, à plus forte raison photographique, peut-elle bien décrire puisqu'elle ne peut transmettre de donnée spatiale, ni rendre compte d'une ambiance sonore, non plus informer, ou à peine, sur ce qui se trouve dans le hors champ, sans parler de donnée temporelle, de durée? Même en considérant les images vidéo, avec les restrictions du cadrage, du point de vue, et du montage, comment serait-il envisageable de rendre compte de la réalité? J'adopte donc une méthode de prise de vue qui se veut « documentaire », avec le moins d'artifice possible. Cela se traduit la plupart du temps par un rapport frontal avec le sujet cadré, mais aussi parfois par des prises de vue latérales (à peu près quarante-cinq degrés). La prise de vue frontale « documente », décrit ce qui est vu et une partie du contexte de ce qui est vu; la prise de vue en angle « documente » le comportement dans l'espace de l'objet qui est vu, informe sur son déploiement dans l'espace par rapport à son contexte. Par cette méthode, je cherche à souligner les limites de l'image à décrire la réalité tout en mettant en relief les enjeux de points de vue et de cadrage liés à sa captation et au regard lui-même. Tout en accentuant les propriétés formelles appartenant au sujet photographié, j'essaie de faire émerger, par un minimum d'intervention, les aberrations perceptives créées par les outils de captation et l'architecture du lieu.

1. Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.

Dès le début de ma maîtrise, un déplacement s'est produit qui m'a amenée à formuler la question principale de ma recherche: après avoir longtemps travaillé à photographier des bâtiments, ce que je continue tout de même de faire, je me suis mise à photographier des images. Des images de bâtiments. Bien que la stratégie de la mise en abyme fut déjà présente dans mon travail par mes interventions qui réitèrent l'image du lieu dans le lieu-même où s'installe l'œuvre, le fait de répéter l'image à l'intérieur d'elle-même m'a clairement indiqué l'importance de cette stratégie au cœur de ma pratique.

Mon approche est donc formelle, pour ne pas dire formaliste. Cependant, les questions qui m'intéressent débordent largement de ce cadre, mais c'est par le biais de stratégies formelles que je choisis de les aborder. Peut-être est-ce, encore une fois, pour mieux en dévoiler les limites et mettre en faillite cette chose même qui semble pourtant être mise de l'avant: faillite de la forme, faillite de l'image, défaillance de la représentation, défaillance du regard, faillite de la vocation oculaire de l'art?

Tout au long de ce texte d'accompagnement, je me tiendrai dans cette position qui caractérise mon travail, c'est-à-dire sur la limite entre une chose et ce qui semble son contraire, sur l'axe où une chose bascule vers une autre dans un mouvement symétrique, tel que le lieu comme image et l'image comme lieu, pour prendre en exemple le titre de ce texte. Je convoquerai tout au long des œuvres de mon parcours personnel ainsi que les œuvres d'autres artistes qui seront pertinentes et avec lesquelles des parallèles seront tissés. Elles seront convoquées dans l'ordre et le désordre, selon les besoins. Il ne s'agit donc pas ici de tracer un parcours chronologique de mon travail, mais plutôt d'aborder les différentes notions et enjeux autour desquels ma recherche se développe, ceci fait dans une structure en forme de « zoom in » sur ces éléments. Ce n'est pas une progression hiérarchique en fonction de l'importance qu'ils possèdent – car ils sont pour moi d'égale importance, mais un rapprochement graduel lié à l'espace physique qu'ils occupent, du plus vaste au plus petit, ce qui correspond en quelque sorte à l'opération photographique faisant passer le tridimensionnel au bidimensionnel.

Dans le premier chapitre sera donc abordée la notion de *lieu* et y seront traitées toutes les questions qui s'y rattachent: l'*in situ*, l'intervention dans l'espace urbain, l'intervention en galerie, l'image comme lieu, etc. Je tenterai d'y mettre les éléments traités en relief au moyen de la notion de non-lieux², en compagnie des œuvres de Pierre Huyghe et Gordon Matta-Clark.

Le deuxième chapitre rassemble les questions liées à la notion d'*image*: le point de vue, le cadrage, la représentation, la documentation, la mise en abyme, la perception, etc. Lorsque ce sera pertinent, certains de ces éléments seront quant à eux examinés à la lumière de la notion d'indice d'une part et d'autre part par la notion de miroir telle que définie par Michel Foucault:

Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies ; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute **une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir**. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. [...] Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement [...] le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.³

Y seront également évoqués quelques développements récents dans ma pratique: d'abord la simulation comme procédé de déconstruction prolongeant celui de la mise en abyme; puis , « les personnes » – celles qui se retrouvent, volontairement ou accidentellement, dedans ou autour des images produites, qu'il s'agisse du passant, du spectateur, de l'opérateur, de l'artiste. Ces personnes promeuvent le dialogue œuvre-lieu vers un « triilogue » œuvre-lieu-personne. Ce nouveau joueur, qui a toujours été présent dans le hors-champ de l'image, prend maintenant place à l'intérieur de celle-ci et constitue le troisième terme d'une équation qui a longtemps été basée sur une pensée symétrique.

2. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

3. Michel Foucault, *Des espaces autres: Hétérotopies*, 1967, en ligne: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html> Consulté le 11 mai 2008 et 25 juillet 2010,

CHAPITRE I

LE LIEU

Lieu: du latin *locus*.

1. Portion déterminée de l'espace, considérée de façon générale et abstraite. Endroit. Emplacement.

Espace: du latin *spatium*.

- I. Lieu, plus ou moins bien délimité (où peut se situer quelque chose). 1. (Considé­ré dans une seule dimension) Mesure de ce qui sépare deux points, deux lignes, deux objets, cet écart lui-même. Distance, écart, intervalle. Interstice, vide. 2. (Considé­ré dans deux dimensions) Surface déterminée, étendue, lieu, place, superficie, surface. 3. (Considé­ré dans trois dimensions) Volume déterminé, volume libre, non-occupé. Interstice, vide. 4. Étendue des airs de l'atmosphère. Ciel, éther. L'espace céleste, univers. Espace cosmique.
- II. 1. « Milieu idéal, caractérisé par l'extériorité de ses parties, dans lequel sont localisées nos perceptions, et qui contient par conséquent toutes les étendues finies » (Lalande). – Chez Kant, Système de lois réglant la juxtaposition des choses relativement aux figures, grandeurs et distances, et permettant la perception.
- III. (Temporel) Étendue de temps. Laps.

Extraits du *Nouveau Petit Robert 1, Dictionnaire de la langue française* (1993)

1.1 L'*in situ*: réitérer le lieu dans l'image dans le lieu

S'il y eut une époque où la définition d'*in situ* fut principalement posée comme une critique à l'égard des œuvres modernistes qui se voulaient étanches à leur contexte – et du même coup, une critique de l'institution – l'utilisation de ce terme s'est élargie de façon à inclure les pratiques plus largement site-specific et ex situ, selon deux termes issus de la traduction et de notions pouvant la préciser. Françoise Gaillard qui, tout en nous rappelant les origines du terme, en propose une interprétation plutôt inclusive:

Pour les archéologues à qui elle a été empruntée, [l'expression] désigne tout à la fois l'inscription d'un objet dans le lieu même de son usage, et sa présentation en situation dans l'endroit où il fut découvert. On retrouve cette double acception dans l'utilisation que les artistes font de ce terme, et elle en explique l'adoption. À ce renversement près que l'œuvre *in situ* travaille moins à la mise en scène d'elle-même, qu'à la mise en situation du regard. En un mot qu'elle fait voir plutôt qu'elle ne se donne à voir. Et par là, elle oblige le spectateur à comprendre que l'œuvre ce n'est pas l'objet proposé à sa vue – elle ne saurait donc être confondue avec lui –, mais bien plutôt la mise en tension spéculaire d'un lieu, culturel ou naturel, par l'intervention de l'artiste. [...] Que le site soit un espace naturel ou un cadre culturel, l'œuvre en change l'appréhension physique et la représentation mentale.⁴

Il est néanmoins d'usage de faire état d'une certaine réserve quant à une utilisation un peu trop extensive du terme *in situ* faisant souvent en sorte qu'on y confonde exposition hors les murs, où les œuvres sont proposées *peu importe le lieu*, avec des œuvres conçues spécifiquement pour un lieu ou un contexte précis, dont le lieu de présentation ne saurait être autre sans une perte de sens. Mais en s'en tenant à ces œuvres orientées vers le lieu, vers « sa mise en tension spéculaire », surgit du même coup un effet de rebond, une *conversation*⁵ entre l'œuvre et son site, qui en vient à faire en sorte que l'œuvre contienne le site et le site contienne l'œuvre tout en ne s'équivalant pas, mais plutôt en se redéfinissant mutuellement à la lumière de cette relation. En partie indicielle, elle se nouera entre l'œuvre et le lieu, l'une désignant l'autre et inversement, dans un rapport de contigüité et d'analogie traçant un intéressant parallèle avec la photographie⁶.

Les images que je produis entrent donc en dialogue avec le lieu où elles seront installées. En jouant au miroir avec le lieu, car s'est bien dans leur nature de le faire, elles découpent et cadrent une portion de ce lieu en fonction de caractéristiques choisies en ce qu'elles le définissent dans sa forme et sa spatialité. Il s'agit

4. Françoise Gaillard, « Lieu et non lieu de l'œuvre », in *Œuvre et lieu: essais et documents*, Anne-Marie Charbonneaux et Norbert Hillaire, Paris, Flammarion, 2002, p. 90.

5. « L'artiste qui décadre l'œuvre pour l'installer *in situ* l'expose non seulement aux regards mais aux assauts et au flot du monde environnant; elle devient quelque chose qui entre dans la mêlée, son devenir n'est pas celui, immobile de la conservation, mais d'une conversation élémentaire avec son site. » Daniel Bognoux, « Lieu d'être », in *Œuvre et lieu: essais et documents*, p. 43.

6. Voir à ce sujet Daniel Bognoux, *ibid.*, et Johanne Lamoureux, *L'art insituable, de l'in situ et autres sites*, Montréal, Le Centre de diffusion 3D, 2001, p. 60.

d'essayer de cerner la perspective la plus forte, l'espace le plus profond, une conjonction particulière de plans dans l'espace, afin que ce volume vienne s'écraser – s'abîmer – sur le plan de l'image, sur la surface de sa représentation. À l'immatérialité de l'image, il s'agit d'opposer la matérialité de son sujet.

Dans la généalogie du processus constitutif de l'œuvre, le lieu préexiste à l'image. Il en est le *motif*. Il est effectivement le motif – la motivation – de la prise de vue. Les lieux photographiés (ou tournés) sont toujours des bâtiments en vue extérieure, ou encore des parties de ces bâtiments en vue intérieure; les premiers représentant des volumes pleins et les seconds, des volumes en creux. Ils représentent deux faces d'une même réalité qui se retournent comme un gant. Cette volonté de mettre l'accent sur le volume des choses m'a naturellement portée à élire des bâtiments dont la structure est simple, dont les espaces sont clairement définis et plutôt vides. Toutes ces caractéristiques font en sorte que j'ai été amenée à choisir, d'une part, des édifices modernes semblant dérivés du Style international, présents un peu partout, pour les prises de vue extérieures; et d'autre part, j'ai beaucoup observé et photographié des espaces désaffectés, vacants ou en construction – avec une nette préférence pour ces derniers. J'ai depuis un moment délaissé les espaces désaffectés qui, bien que désaffectés de leur fonction d'origine, sont en fait remplis d'affects, marqués par les traces évoquant leur histoire passée. Leur sont préférés des espaces génériques dont l'usage et la nature reste ambiguës parce qu'encore indéterminées. Ces lieux demeurent suspendus entre le passé, le présent et le futur. C'est cet aspect d'une réalité dénuée de toute séduction nostalgique qui a d'abord stimulé la prise de vue de ce type de lieux; puis, l'envie de matérialiser cet état d'attente et ce vide qui les caractérisent, cette suspension dans le temps qui pourrait potentiellement s'étirer indéfiniment – à tout le moins métaphoriquement par le biais de leur fixation dans l'image. Il s'agit donc de ramener dans un rapport de contiguïté et de simultanéité l'espace réel architectural et l'espace fictif de sa représentation. Cela constitue une tentative de renversement des propriétés de délocalisation, de « détemporalisation » et d'aplatissement propres au processus photographique: l'image est relocalisée dans le lieu même de la prise de vue, « re-temporalisée » en la rendant disponible à la perception dans un « ici et maintenant » simultané à la

perception du lieu, et re-spatialisée par son déploiement dans l'espace sous forme d'installation qui s'intègre matériellement et formellement dans le lieu. Bien sûr, ces trajets en boucle du lieu, du temps et de la forme que je reconduis à leur point d'origine, auront transformé, par leurs opérations, l'image qui jamais ne correspondra à son référent, telle la carte à l'échelle 1:1 de l'histoire de Borgès. Ce qu'il faudra y lire, ce sont les correspondances et les écarts entre le réel et sa représentation, mais surtout ce que ceux-ci nous disent sur l'image, sur le monde et sur notre façon de les appréhender.

Il sera utile ici de se pencher sur le travail de Pierre Huyghe, plus précisément celui de la série des *Billboards*. Ces interventions consistaient à afficher sur des panneaux-réclames vacants, des images photographiques représentant les lieux adjacents aux panneaux et dans lesquelles une ou des personnes se retrouvent, accomplissant une action banale qu'on pourrait observer normalement sur ces lieux. Par cette mise en abyme, le lieu et ses usagers sont représentés dans l'image qui est elle-même réinstallée sur le lieu de sa prise de vue, ouvrant ainsi « sur un monde de l'image qui se substitue moins à la réalité qu'elle ne la désigne comme iconique. »⁷ En effet, il y a dans la façon de faire de Huyghe un élément très important qui consiste à *mettre en scène* une situation pouvant se produire sur les lieux de la prise de vue. Car les personnes figurant dans les images sont en fait des comédiens et l'action représentée dans l'image est *jouée*. Pour produire la seconde prise de vue, celle qui englobe l'image apposée sur le panneau-réclame tout en cadrant le contexte autour du panneau, l'artiste se poste à proximité dans l'attente que la réalité lui présente une scène qui corresponde à la scène jouée sur le panneau. Après avoir élaboré une fiction probable de la réalité, ceci constitue un retournement allant dans le sens d'un alignement de la réalité sur la fiction.

7. Alexandre Castant, *La photographie dans l'œil des passages*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 109



Figure 1.1 *Chantier Barbès-Rochechouart*, Pierre Huyghe, 120 cm x 80 cm, 1994

Il en va autrement dans ma démarche qui en est une basée sur l'observation. Les images *décrivent* un donné, et il est capté tel que perçu au moment de la prise de vue. Elles documentent un point de vue sur un lieu ou un site; elles sont le résultat de l'observation d'un objet ou d'un phénomène. S'il s'agit bien de réitérer le lieu à l'intérieur de lui-même par le biais de son image, il ne saurait être question d'une mise en scène théâtrale organisée à l'intérieur de cette image. Car ce n'est pas tant de générer une fiction qui m'intéresse que l'impossibilité de représenter le réel et, corrélativement, travailler à même le réel – et les outils de captation du réel – afin de démontrer comment ceux-ci peuvent générer des fictions apparentes.

Pour revenir au motif, les bâtiments et lieux choisis constituent la motivation menant à la prise de vue, mais en deviennent également le motif, au sens quasi-décoratif du terme. Ceci pour deux raisons. D'abord, si ce mot est volontairement utilisé pour désigner le sujet, c'est bien pour témoigner de l'importance relative du sujet de l'image, car celle-ci ne trouve sa finalité que dans la conversation qu'elle établit avec son lieu de présentation. L'attention doit donc être *aussi* portée ailleurs, autour, en

dehors de l'espace pictural décroisonné qui déborde dans le lieu, et sur cette dialectique qui les unit. On pourrait ensuite décrire le motif comme un élément visuel qui, en quelque sorte, flotte à la surface d'un plan. Suivant cette logique, on peut comprendre le lieu comme le motif de l'image et cette image s'insère ensuite comme motif dans le lieu. Ainsi, en faisant en sorte de décentrer le regard afin qu'il glisse de l'image vers le lieu, on peut en arriver à ce que le lieu soit perçu comme une image: le lieu-image. Tout devient surface et la réalité devient image. Inversement, tout devient également architecture: le processus de construction des images se révélant à l'intérieur de celles-ci, elles se mettent en parallèle de la structuration des plans dans l'espace par l'architecture du lieu.



Figure 1.2 Expérimentations: projections avec dispositifs de rémanence vidéo, CDEx, Montréal, 2010.

1.2 La ville

Tel que mentionné plus tôt, le début de mon parcours à la maîtrise s'est amorcé avec ceci de nouveau qu'en plus de photographier les bâtiments (intérieurs ou extérieurs), je me suis mise à photographier les *images* de bâtiments déjà présentes dans l'environnement urbain par le biais des enseignes de projets immobiliers sur

lesquelles ils sont illustrés. Du même coup, ont aussi été pris en photo les chantiers, les bâtiments en construction, les roulottes de vente et tout ce qui entoure, précède, évoque l'idée d'un bâtiment à venir. Évoquer ainsi le futur apparaissait comme une façon d'éloigner le fantôme de la nostalgie séductrice de la ruine. Entre la ruine comme convention de l'esthétique en art et le paradigme de la nouveauté en publicité et dans le domaine de la consommation, restent les états transitoires, suspendus entre ces deux pôles.

Le fait d'avoir développé une démarche *in situ* procédant par la réinstallation de l'image du lieu à l'intérieur de lui-même m'a logiquement conduit à tenter de réinstaller ces images sur les lieux mêmes où elles ont été prises. La ville, comme lieu ouvert, est ainsi devenu un espace d'intervention possible. Celui-ci a été expérimenté pour la première fois avec *Photo-souvenir*⁸. J'avais photographié une roulotte de chantier, qui fut ensuite retirée quelques semaines plus tard pour faire place aux pelles mécaniques du chantier lui-même. La zone avait été entourée d'une palissade se recouvrant graduellement d'affiches et derrière celle-ci, s'échafaudait graduellement ce qui allait devenir un édifice commercial et résidentiel. Deux affiches furent tirées à partir de l'image originale de la roulotte dans le but d'aller les apposer sur la palissade. Sur celles-ci, on pouvait y voir l'image de la roulotte accompagnée de la mention: « Photo-souvenir ». Cette mention avait été intégrée d'abord pour emprunter les codes de l'affiche, celle-ci étant constituée dans la plupart des cas de caractères typographiques visant à transmettre les renseignements nécessaires à la promotion de l'événement dont elle fait l'objet, et d'images ou illustrations visant à attirer l'attention tout en transmettant de l'information visuelle. Puis, la mention faisait aussi office de cartel: il était important de communiquer le titre au spectateur-passant et ainsi lui transmettre les différents

8. À noter qu'il ne s'agissait pas d'une référence au travail de Daniel Buren, puisqu'à l'époque je n'en avais pas encore pris connaissance. L'artiste a choisi ce terme pour désigner toute image photographique documentant son travail, ce dernier étant la plupart du temps éphémère. Il s'agissait pour lui de faire une distinction entre l'œuvre et sa documentation et que l'une ne soit pas confondue avec l'autre. Pour Buren, il s'agit de la photo-souvenir d'une œuvre, alors que dans mon cas, il s'agit de la photo-souvenir du sujet roulotte. On verra plus tard, avec *Photo-souvenir 2*, comment cette appellation pourra alors rejoindre l'usage qu'en a fait Buren, mais pour le moment, le terme photo-souvenir garde son sens générique.

sens que pouvaient revêtir cette intervention. C'était une contre-affiche, qui « faisait la promotion » d'un événement passé et qui plus est, d'une chose – la roulotte de chantier – de peu de valeur esthétique, de peu de valeur d'usage. Mais c'était aussi une contre-photo-souvenir: bien qu'elle servait effectivement à se souvenir, la banalité du sujet et la nature temporaire et mobile de la roulotte ne pouvaient que faire en sorte qu'on l'oublie. L'appellation photo-souvenir qui aurait normalement dû servir à désigner l'image d'un événement mémorable dont on aurait voulu prolonger la durée dans le temps par sa fixation sur l'image, désignait non plus un projet immobilier luxueux comme l'aurait fait un panneau promotionnel, ni un événement spectaculaire comme l'aurait fait une affiche, mais une très banale roulotte de chantier. Et bien qu'elle en représentât le degré zéro, elle était tout de même un bâtiment, un lieu, une architecture, et c'est ce que semblaient aussi vouloir nous rappeler ces deux affiches, non sans une certaine dérision. C'est par ce projet que se renforça la notion de temporalité dans mon travail et qu'émergea la notion de politique dans celui-ci.



Figure 1.3 *Photo-souvenir*, Montréal, 2007. (Prise de vue originale, affiche a, affiche b.)

Par rapport à la boucle temporelle effectuée par la remise en place de l'image dans son lieu d'origine, elle prend ici une autre dimension par l'absence du « motif-roulotte » sur le lieu en question. L'écart entre l'image et son référent n'est plus strictement créé par le dispositif photographique, mais par les mouvements de la ville elle-même et cette absence met en relief l'idée d'éphémérité qui la caractérise. Est, par la même occasion, évoquée notre amnésie « des passés récents » due à l'accélération de leur avènement. Dans notre société frappée de « surmodernité »⁹,

9. La notion de *surmodernité* en terme d'excès, de surcharge et d'accélération, telle que définie par Marc Augé dans *Non lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

toute chose devra paradoxalement, pour entrer dans la course à la visibilité dans le foisonnement urbain des signes, se plier à la règle du transitoire, du consommable et du spectaculaire, ce qui semblera en inverser proportionnellement la valeur intrinsèque en la rendant interchangeable. Au delà de la forme, c'est donc ici la temporalité qui devient le concept opératoire de l'intervention, et il nous conduit vers des considérations de nature politique.

1.3 Le (micro) politique

La palissade est une structure temporaire où règnent la (sur)représentation et une sollicitation visuelle démesurée en même temps qu'elle dissimule, fait écran à ce qui se passe derrière. On essaie de nous distraire, d'en détourner notre regard, non pas qu'il s'agisse d'activités illicites, mais plutôt jugées sans intérêt, ne possédant pas ces valeurs du consommable et du spectaculaire. Pourtant, les gens veulent quand même « voir derrière », car le spectacle du réel est devenu fascinant pour plusieurs, fatigués d'être éblouis, même aveuglés par le flux des images médiatiques qui s'imposent à nous. Se tourner vers le réel, voire l'ordinaire et le vernaculaire comme matériaux artistiques peut donc constituer une posture de résistance:

(L'art micropolitique) n'abandonne pas le territoire de la réalité, qu'il continue à symboliser, il expérimente *in vivo* la capacité de l'artiste à insérer de manière cohérente sa propre production dans l'époque. Autant dire l'expérience d'une *position*, le constat d'un *engagement* et, tout compte fait, pour l'artiste lui-même, l'affirmation d'un *rôle social*.¹⁰

Comme le panneau promotionnel immobilier, les affiches qui peuplent la palissade s'adressent à nous en tant que consommateur. Y insérer une intervention artistique revient à s'adresser au passant sur un autre mode, plus flou et plus ambigu. En effet, celui-ci ne peut reconnaître avec certitude la nature de ce qu'il regarde: ni affiche (mais où est donc le message, quelles sont ces informations?) ni art (pour la plupart des gens, il ne sera même pas envisageable qu'il puisse s'agir d'une œuvre

10. Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique. Écrits de circonstances*, Bruxelles, La Lettre volée, 1999, p. 280.

d'art ou, au mieux, comment savoir avec certitude s'il s'agit bien de ça?). Les images de *Photo-souvenir* tout comme celles du projet *Les affiches* surgissent sur le trajet quotidien des passants comme de petites anomalies se révélant discrètement. Et « il se peut que la visibilité amoindrie du travail soit inversement proportionnelle à son efficience politique »¹¹, selon la logique de la micropolitique. Dans ce contexte, il ne pourra être question d'affirmations totalisantes ou de revendications grandiloquentes, mais plutôt de modes d'interventions multiples, personnels, à échelle humaine, s'installant dans une géographie locale. La conversation entre l'œuvre et le lieu s'installe dans la ville et à même les trajectoires du quotidien, pour mieux aller à la rencontre de l'autre, le spectateur-passant.

Le choix des lieux ne s'est pas effectué en fonction de leur potentiel de visibilité. On ne peut donc pas spéculer sur le nombre de personnes qui traverseront le lieu de l'intervention et encore moins sur le fait que celles-ci la remarqueront. L'intervention s'adresse donc à l'individu plutôt qu'à la foule. Elle se loge dans son quotidien: car il faut au moins être passé par là une fois *avant* le surgissement de l'image pour *après*, comprendre que l'image affichée réfère à un autre état de ces mêmes lieux, dans un autre temps. Ce type d'intervention présuppose donc une certaine fréquentation des lieux. C'est pour cette raison que le spectateur est ici un passant: il passe. Il ne se déplace pas dans le but d'aller voir une œuvre, mais plutôt pour vaquer à ses occupations quotidiennes et c'est dans cet espace-trajet et dans ce temps de la routine que s'installent les images proposées à travers *Photo-souvenir* et *Les Affiches*.

Les Affiches met particulièrement en relief la notion de trajet lié aux différents lieux géographiques et à la nécessaire durée de son parcours. Dans ce projet, il s'agit d'abord de photographier différents panneaux de projets immobiliers présentant des illustrations de l'édifice projeté. Ces photos sont ensuite imprimées afin d'en tirer des affiches dont le format sera légèrement plus petit que celui du panneau sur lequel

11. Stephen Wright, « L'avenir du *readymade* réciproque: valeur d'usage et pratiques para-artistiques », *Parachute*, n° 117, jan./fév./mar. 2005, p. 124.

elles seront installées. Puis, chaque image sera apposée sur *un autre* panneau que celui représenté sur l'image. Un panneau donné contiendra donc à la fois l'illustration du projet dont il est l'objet, mais aussi l'image d'un autre panneau faisant la promotion d'un autre projet, *ailleurs*.



Figure 1.4 Les Affiches (étape 1), impression jet d'encre, Montréal, 2008- (en cours, dimensions variables).

Contrairement à ce qui est mentionné plus tôt dans ce texte à propos de la réinsertion d'une image d'un lieu dans le lieu-même, ici ne sont pas renversées, mais bien renforcées et redoublées les propriétés de délocalisation, de « détemporalisation » et d'aplatissement de l'image photographique. Cette proposition rend aussi manifestes les différents temps: ceux, moins apparents mais nécessaires, de la production des images et de leur installation, et puis ceux plus évidents, du déplacement dans l'espace de la ville entre la première affiche et la seconde. Ainsi, un pourtour révélant le contexte autour du panneau est laissé dans le cadrage lors de la prise de vue, question de souligner l'importance du lieu dans

lequel est localisé le panneau et révéler par la même occasion quelques indices pouvant aider à le situer géographiquement. Cette information prend toute sa pertinence lorsque l'affiche d'un panneau autre est apposée: cette affiche-là est située dans ce lieu-là et atteste de sa différence avec cette affiche-ci dans ce lieu-ci, ce qui donne une certaine consistance à l'espace géographique du parcours entre les deux lieux des deux affiches. Ceci peut également évoquer chez le spectateur-passant l'idée que potentiellement, l'intervention contraire à celle qu'il est en train d'observer pourrait exister, sur les lieux de l'autre panneau. Ces micro-événements surgissant sur un trajet quotidien, tout en retournant le panneau promotionnel sur lui-même avec, encore une fois, une certaine dérision, tentent de redonner une valeur au regard singulier de l'individu et à sa condition d'*individu-autre-que-consommateur*. Ils l'invitent à voir la ville et les déplacements qu'il y effectue sous un autre angle qui pourrait le réconcilier avec celle-ci. Car pour ne pas être avalé ou aliéné par la ville, il faut la pratiquer, l'habiter, se l'approprier.

L'intervention artistique – clandestine, spontanée – pratiquée dans l'espace public comporte à la fois quelques contraintes et libertés particulières. Libérée de la galerie, de l'institution et du contexte artistiques, elle se déploie dans la ville en choisissant librement son espace, son lieu, ses conditions. Elle défie les lois et règlements de façon inoffensive en détournant et parasitant ce que j'ai appelé des « surfaces urbaines disponibles »¹², qui sont aussi, je précise, des surfaces temporaires. Il demeure que ces gestes, pour aussi inoffensifs qu'ils soient, obligent à la prudence, la confrontation n'étant pas un des effets recherchés. C'est pourquoi les interventions pratiquées, si elles s'invitent sur ces surfaces disponibles sans demander la permission, elles ne s'imposent pas aux regards des passants sur le mode spectaculaire, mais plutôt en s'intégrant au contexte, sans toutefois y disparaître par camouflage. Je parlerais plutôt d'insertions, qu'elles se produisent dans la ville, dans un espace vacant ou dans un espace d'exposition.

12. En gros, des panneaux de projets immobiliers, des palissades de chantier et des fenêtres d'édifices placardés.

1.4 La galerie

La relation entre le travail *in situ* et la galerie (sans parler du musée) est pour le moins problématique. Soit on adopte une position radicale en excluant d'emblée la galerie comme espace d'intervention, soit on y présente la documentation des interventions – comme ont d'ailleurs pu le faire les artistes du *land-art*. Comme le remarque Daniel Bognoux, « dans le cercle autoréférentiel du musée d'art contemporain, les artistes créent pour d'autres artistes, alors que les « sculpteurs » *in situ* cherchent la sortie. »¹³ Ou bien on fait avec, dans et à propos de: comme Daniel Buren, Louise Lawler et plus près de nous, Sophie Bélair-Clément ou Michael Merrill. Il s'agit donc pour moi d'une impasse à résoudre, et cela représente à chaque fois une nouvelle négociation pour laquelle je tente de formuler une solution spécifique et non systématique, selon le contexte et l'état de la réflexion. Par le passé, le contexte de la galerie a été élargi pour tenir compte de la ville où elle était située, en travaillant, entre autres, à partir des photographies que j'avais prises en arpentant cette ville¹⁴. De plus, j'ai fait en sorte que le corpus d'œuvres puisse dialoguer formellement avec certaines caractéristiques architecturales du lieu, aussi infimes soient-elles. Car dieu sait qu'il n'y a pas toujours de « prises » possibles dans la configuration d'une galerie: on a plutôt eu tendance à les abolir – car les galeries ont vraiment été conçues dans le but de légitimer les œuvres dans leur autonomie. À une autre occasion, c'est non seulement la ville qui a servi de répertoire, mais aussi la galerie elle-même. Elle a alors été le motif d'une des interventions réalisées pour cette exposition, qui se voulait une étude de quelques typologies de bâtiments caractéristiques de la région.¹⁵ Plus récemment, et pour poursuivre l'analyse d'une œuvre abordée précédemment, *Photo-souvenir 2* a constitué une résolution un peu plus approfondie de cette question.

13. Daniel Bognoux, *op. cit.*, p. 44.

14. *Perceptions hybrides: Espace, distance, silence*, exposition de Guylaine Séguin et Manon Tourigny s'étant tenue à L'Écart... lieu d'art actuel à Rouyn-Noranda, du 8 avril au 1er mai 2005.

15. *Les lieux-objets: Projet Laval*, exposition de Guylaine Séguin tenue à la Galerie Verticale à Laval, du 8 janvier au 16 février 2003.

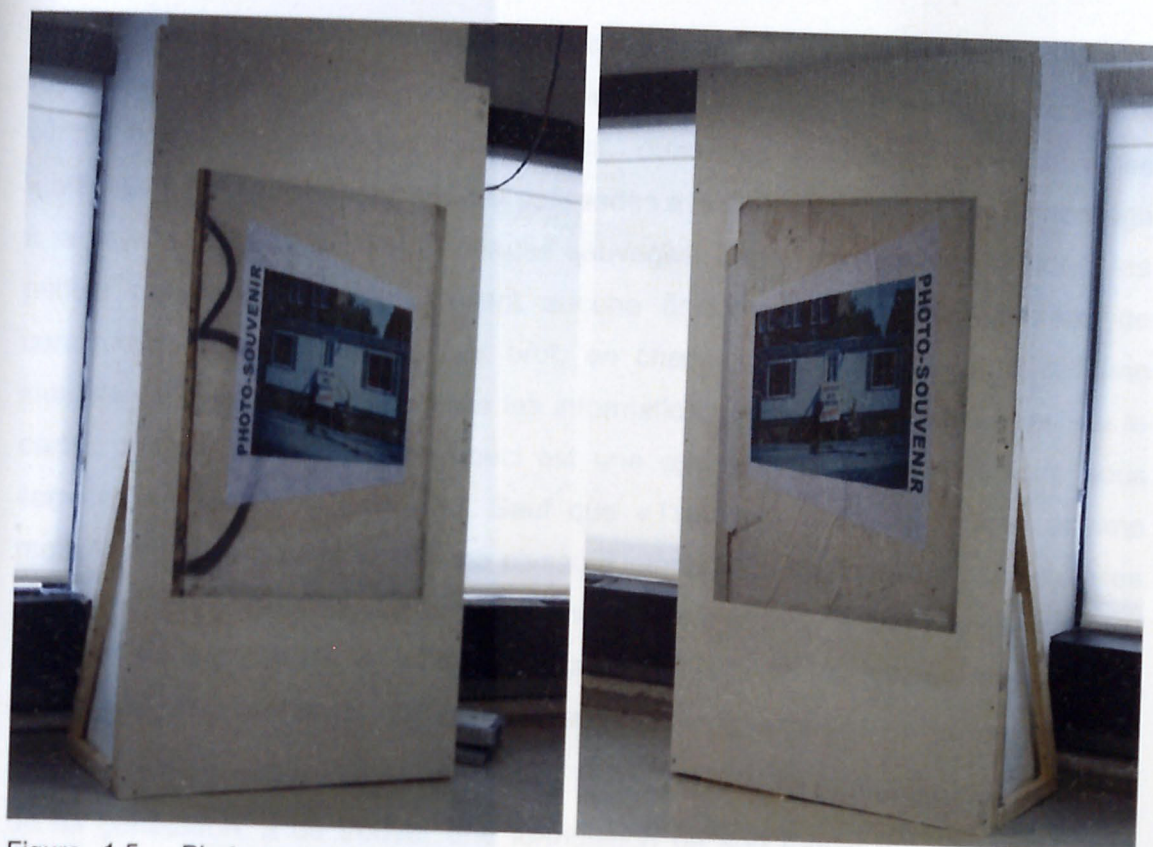


Figure 1.5 *Photo-souvenir 2*, impressions jet d'encre, panneaux de gypse et bois, 244 cm x 122 cm x 45 cm, CDEx, décembre 2007.

Comme le nom l'indique, cette deuxième intervention faisait suite à la première, *Photo-souvenir*. Il s'agissait de rendre compte du travail accompli lors de cette première session à la maîtrise, par le biais d'une exposition collective¹⁶. Étant donné le contexte, il aurait pu être acceptable de présenter une documentation, chose que j'ai très sérieusement envisagée. Mais présenter « que » la documentation d'une intervention ne me semblait pas satisfaisant en soi et j'ai voulu profiter de l'occasion pour essayer, à nouveau, de trouver une solution à cette question de l'intervention *in situ* en galerie. Les images documentant l'intervention d'affichage sur la palissade de *Photo-souvenir* me servirent de matière première. Il en résulta deux « affiches » pour lesquelles furent construites deux bouts de palissade. Ces petites palissades étaient toutefois construites en gypse, matériau nullement utilisé pour ce type de

16. Entre autres, exposition collective des étudiantes et étudiants en première année de la Maîtrise en arts visuels et médiatiques s'étant tenue au CDEx, à Montréal, en décembre 2007.

construction, mais plutôt pour les murs intérieurs, en l'occurrence, ceux des galeries. Aussi, ces bouts de palissades s'emboîtaient aux deux colonnes se détachant de la vitrine du CDEx: elles les camouflaient, donc, les révélaient. Ces nouvelles « affiches » furent apposées sur ces palissades avec la même technique d'encollage à la va-vite utilisée pour les affichages sauvages. Dans le même ordre d'idée, les petites palissades ne comportaient aucune finition soignée, les matériaux de construction étant laissés à l'état brut, *en chantier*. J'ai fait apparaître par une incrustation dans l'image imprimée les informations normalement retrouvées sur le cartel, comme pour souligner « ceci est une œuvre » (ajoutons: « puisque nous sommes ici dans une galerie »). Sauf que « l'œuvre » a été ici reprise comme matière première pour ce deuxième niveau d'intervention en encollant ces nouvelles affiches sur les bouts de palissades. Sont donc croisées à la fois l'architecture du CDEx et de la palissade, et y sont simultanément indexés les usages respectifs de chacun de ces lieux par les différentes stratégies employées.

Nous prendrons comme exemple Gordon Matta-Clark qui, comme plusieurs artistes de sa génération, a dû trouver une formulation de son travail qui convienne à la galerie, tout en demeurant cohérent avec sa démarche. Produisant des interventions éphémères, il a évidemment cherché à les documenter, autant par la photo que la vidéo. Comme Robert Smithson, il exposa des photos documentant l'intervention, accompagnées de divers artefacts: notes, plans et prélèvements des matériaux de l'intervention. Cependant, ses prélèvements – des soustractions – sont d'une formidable pertinence puisqu'ils représentent l'exact négatif de l'opération effectuée *in situ*, comme c'est le cas dans *Bronx Floor: Wall Hole* (1972).



Figure 1.6 Gordon Matta-Clark, vue de *Bronx Floors: Wall Hole*, Bronx, New York, 1972 et vue de la galerie du 112 Greene Street, New York, 1972 avec à l'avant-plan *Bronx Floors: Wall Hole*.

Cette œuvre semble opérer sur mode photographique, selon une relation du même type que celle qui relie le négatif à son tirage, l'un étant le renversement de l'autre. En quelque sorte, la galerie représente par extension l'envers du site, dans le même sens que celui développé par Smithson dans *Site / Non-site*, à la différence que dans le cas de Matta-Clark, il s'agit d'un ajout dans la galerie qui est parfaitement articulé et qui correspond très exactement au retrait dans le site. Tout en acquérant ainsi une valeur autonome, les « sculptures » installées dans la galerie conservent un lien génétique et opérationnel irréductible avec l'intervention *in situ* dont elles sont issues.

Au niveau des documents photographiques comme tels, Matta-Clark leur confèrera éventuellement une valeur d'œuvres autonomes en les utilisant comme matière première à la confection de photomontages. En effet, les enjeux picturaux, qu'il s'agisse de la composition, du cadrage, du point de vue ou de la forme, ne sont pas laissés au hasard. Il faut aussi reconnaître que le fait de percer l'enveloppe d'un bâtiment amène en soi à cadrer: choisir une surface qui deviendra transparente comme une fenêtre et révélera une portion d'un lieu intérieur ou extérieur autre. Car l'architecture, ou plus spécifiquement l'anarchitecture de Matta-Clark, crée des images et cela semble naturel que, de son travail de retrait sur les édifices, puisse découler un travail photographique. Qui plus est, celui-ci s'avèrera tout à fait

approprié à sa présentation en galerie. Cette question de l'intervention en galerie dans une démarche de l'*in situ* constituera un de mes principaux défi en regard de l'exposition à venir.

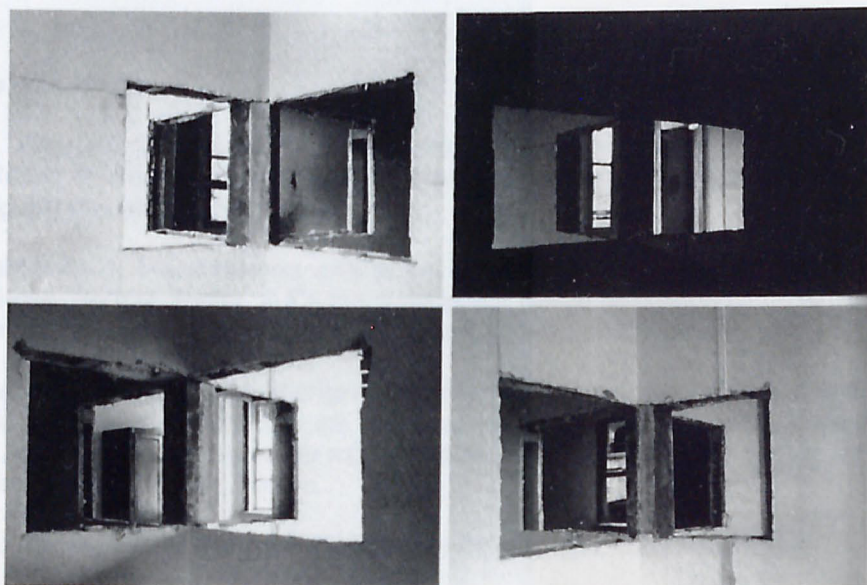


Figure 1.7 Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors: Four Way Wall*, quatre photographies noir et blanc, 40 cm x 58 cm chacune, 1973.

CHAPITRE 2

L'IMAGE

Image: du latin *imago*.

- I. 1. Reproduction inversée qu'une surface polie donne d'un objet qui s'y réfléchit. Reflet. 2. Représentation d'un objet par les arts graphiques ou plastiques (dessin, figure) ou par la photographie.
- II. (abstrait) 1. Reproduction exacte ou représentation analogique d'un être, d'une chose. Portrait. Reflet. 2. Ce qui évoque une réalité (en raison d'une similitude, d'une analogie. Figure, icône, symbole. 3. Comparaison, métaphore.
- III. Représentation mentale d'origine sensible. 1. Reproduction mentale d'une perception ou impression antérieure, en l'absence de l'objet qui lui avait donné naissance. 2. Vision intérieure (plus ou moins exacte) d'un être ou d'une chose. 3. Produit de l'imagination. Vision, illusion.

Extraits du *Nouveau Petit Robert 1, Dictionnaire de la langue française* (1993)

2.1 La mise en abyme: réitérer l'image dans l'image

La définition de mise en abyme, tout comme celle d'*in situ*, peut prendre différentes formes et différents degrés. Il s'agit d'une image dans une image¹⁸, même ou autre, qui évoque le jeu des miroirs, l'infini de la fractale. Plus précisément et selon Lucien Dällenbach qui a écrit un ouvrage de référence¹⁹ sur le sujet, la mise en abyme peut être caractérisée par son objet, son amplitude et sa portée. L'*objet* de la mise en abyme peut être soit la répétition de l'énoncé, soit la répétition de l'énonciation: dans

18. À noter que cette forme est plus courante dans la littérature qu'en arts visuels; Paul Auster et sa *Trilogie new-yorkaise* en constituant un bon exemple. Elle peut également être utilisée en cinéma, notamment dans *La Jetée* de Chris Marker, qui, par une boucle temporelle dans le dénouement, fait en sorte que le récit se retourne sur lui-même et se rejoue potentiellement à l'infini dans l'imaginaire du spectateur.

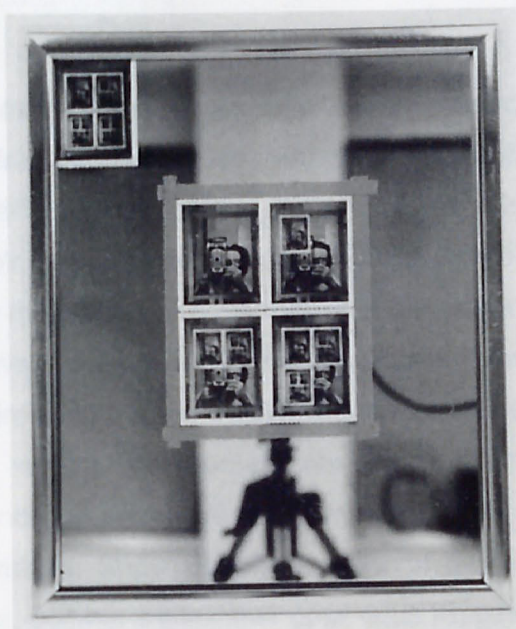
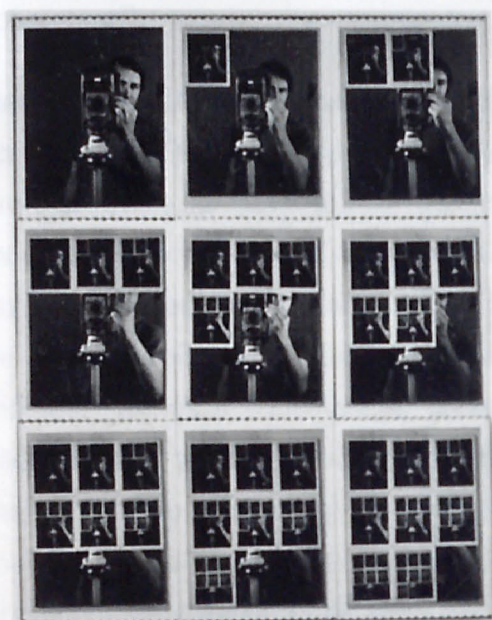
19. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

la première, c'est le motif qui est intégralement répété; dans la seconde, ce sont les moyens de production de l'image qui sont révélés. Pour ce qui est de l'*amplitude*, cela concerne le nombre de duplications: elle est simple, répétée ou infinie. La *portée* concerne quant à elle la temporalité, c'est-à-dire – et on constatera que cette troisième caractéristique s'applique plus volontiers aux textes qu'aux images – que le métatexte peut être rétrospectif, prospectif ou rétro-prospectif (à la jonction temporelle entre des considérations sur le récit complété et sur la suite à venir).

Insérer l'image d'un lieu dans ce lieu même relève donc de la mise en abyme avec répétition simple de l'énoncé à portée rétrospective. En reprenant l'exemple de *Chantier Barbès-Rochecouart*²⁰ de Pierre Huyghe, nous pourrions dire que rétrospectivement, l'image nous renseigne sur l'état du chantier dans un passé plus ou moins lointain. Par contre, si l'on tient compte du fait que les ouvriers sont des comédiens mis en scène (cette dernière n'ayant pas eu lieu réellement) et que Huyghe se poste à proximité du panneau, à l'affût d'une éventuelle coïncidence de la scène fictive avec la réalité afin de la photographier, nous pourrions conclure que son mode d'opération est également prospectif car son intervention présume d'une potentielle situation semblable dans le futur. Et puis, si au lieu de se tenir devant le panneau de Huyghe dans la ville, nous nous tenions en fait devant la deuxième photographie, la reproduction présentée à la figure 1.1 dans ce texte ou la photographie « documentant » l'intervention sur l'enseigne qui serait présentée en galerie: elle n'est plus une installation *in situ* mettant en abyme le lieu réel, mais une représentation de la scène où l'enseigne nous montre une image correspondant avec une relative exactitude à la scène se déroulant sur le chantier, au pied cette enseigne. Nous sommes donc toujours en présence d'une mise en abyme où l'énoncé est répété, de duplication simple mais dont la portée est uniquement rétrospective cette fois. Sur le site du chantier, c'est un jeu entre la réalité et la fiction qui se joue, entre le « maintenant » de la réalité, le passé de la photographie de l'enseigne, et le futur virtuellement contenu dans toutes les combinaisons possibles d'événements à venir sur ce chantier. Par contre, devant la photographie en galerie

20. Voir figure 1.1 en page 9.

ou sa représentation dans un catalogue, nous pénétrons par projection dans l'espace de l'image, qui est un espace fictif faisant appel à notre cognition: devant un procédé de mise en abyme, nous tentons nécessairement de reconstituer la séquence des événements ayant conduit à la production de l'image que nous regardons. Souvent d'ailleurs, le processus constitutif de l'image y apparaît: on dira alors, selon les principes énoncés par Dällenbach, qu'il y a répétition de l'énonciation. Dans le cas des images, la répétition de l'énonciation devient souvent *en plus* l'énoncé lui-même, comme c'est le cas dans *Nine Polaroid Photographs on a Mirror* de William Anastasi et dans le célèbre *Authorization* de Michael Snow.



Figures 2.1 À gauche: William Anastasi, *Nine Polaroid Photographs on a Mirror*, photographies instantanées noir et blanc, 36.8 cm x 28.6 cm, 1967. À droite: Michael Snow, *Authorization*, photographies noir et blanc et ruban sur miroir avec cadre métallique, 54.6 cm x 44.4 cm x 1.4 cm, 1969.

Ces œuvres ont été rendues possibles par la disponibilité, toute récente à l'époque, de la technologie de l'instantané en photo. En effet, en circonscrivant l'espace-temps très précis de chaque prise de vue, elles inscrivent l'acte photographique dans le présent de l'opérateur qui tous deux – l'acte photographique et l'opérateur –

deviennent alors, avec le dispositif, les sujets photographiés. Dans le cas d'Anastasi, le résultat final étant une photo – la photo de toutes les photos – la portée de la mise en abyme est rétrospective. Nous pouvons toutefois « rétrospectivement » nous projeter dans cet autre temps, « le temps de la production » qui y est représenté: la cadence du procédé de l'instantané au moment de la réalisation faisant en sorte que chacune des photos de la séquence constitue la rétrospection de l'instant précédent, donc de temps passés très contigus à la prise de vue en train de se faire à ce moment-là. Une boucle temporelle est réitérée neuf fois, incluant à chaque fois les précédentes et ce faisant, elles transforment alternativement et en autant de fois l'opérateur en spectateur. Car ceci est un des effets « par défaut » de la mise en abyme: elle met alternativement, voire simultanément, l'opérateur en position de spectateur²¹.

Dans le cas d'*Authorization*, Michael Snow étend virtuellement le fonctionnement de l'œuvre jusqu'à nous. C'est qu'il nous offre non seulement l'image résultant du procédé, mais la quasi totalité du dispositif (l'appareil-photo et son opérateur en moins). L'œuvre-dispositif, à cause du miroir, continue donc d'opérer à chaque fois qu'un spectateur se tient en face. En nous mettant ainsi devant le récit des étapes de sa fabrication, et à plus forte raison devant son dispositif, nous sommes nous-mêmes amenés à construire et déconstruire l'œuvre, en faisant mentalement des allers-retours temporels. Ceci réactualise, non pas réellement ou concrètement, mais par une projection mentale, le fonctionnement de l'œuvre dans l'ici et maintenant du spectateur. Au lisse des images, Snow oppose le concret de leur conditions de création et de leurs matériaux, comme s'il insistait pour nous rappeler que derrière l'image, au-delà ou en deçà de celle-ci, le réel existe. Et peut-être, ajouterons-nous, que c'est au cœur même du réel que surgit l'image. En ramenant l'image aux matériaux qui la font être et aux principes qui la fondent, Michael Snow poursuit ainsi sa mise à l'épreuve de l'image, sa déconstruction sémantique, optique

21. « Après la saisie, qui opère une scission du temps, l'apparition de l'image intervient au terme des procédures de laboratoire au cours desquelles le photographe se transforme en spectateur de son propre travail. Ce moment particulier [...] unit les deux facettes du photographe: opérateur et spectateur. » André Rouillé, *La photographie*, Paris, Gallimard, 2005, p. 277.

et matérielle. En cela, la mise en abyme constitue « ...un support d'opposition qui caractérise la relation entre l'enchâssant et l'enchâssé puisque la mise en relief de l'auto-représentation produit l'affaiblissement du système de représentation.²² »

Les questions de construction de la vision, du regard et de la représentation sont devenues centrales dans ma recherche artistique. J'ai entrepris mon parcours en interrogeant le paradoxe de l'image photographique qui restitue le monde en l'aplatissant. Conséquemment, j'ai développé des méthodes d'intervention *in situ* en fonction de lieux et d'architectures me permettant d'approfondir concrètement ce questionnement dans l'espace urbain. C'est dans cette perspective que j'ai exploré des stratégies de mise en abyme, c'est-à-dire en ramenant les choses à leur image. Cette tactique permet en outre de superposer et de faire cohabiter dans une même image différentes temporalités et différents espaces qui y sont cumulés. La linéarité du temps de même que le plan de l'image auquel on peut la comparer, sont tous deux multipliés, donc reconstruits dans l'espace fictif de l'image. C'est, entre autres, la logique de cette stratégie qui, comme par un effet rebond, ressurgit dans ma pratique en m'amenant à intégrer la représentation des outils (appareil photo, caméra vidéo...) et une investigation de leur fonctionnement dans et par l'image. Je suis donc également entraînée dans un processus de déconstruction qui me conduit vers des zones d'éphémérité, de fragilité et d'incertitude par la recherche d'un certain dénuement. Dès lors, je cherche à maintenir un équilibre entre des images oscillant entre un simple constat et un déploiement de significations dont la complexité semble inversement proportionnelle à la simplicité du dispositif mis en place et des stratégies employées.

22. Chloé Conant, *Dictionnaire international des termes littéraires*, en ligne: http://www.flsh.unilim.fr/diti/MISE_EN_ABYME.htm, consulté le 5 août 2010.

2.2 La description

Le statut de l'image photographique, à la fois indice, icône et – dans une moindre mesure – symbole, a fait couler beaucoup d'encre. Son statut a abondamment été discuté, notamment par Rosalind Krauss²³ et Philippe Dubois²⁴ qui ont défendu la prédominance de sa valeur indicielle, à partir des bases d'une théorie sémiologique de l'indice introduites par Charles S. Pierce au tournant du vingtième siècle. À la faveur de l'ère industrielle, la réflexion fut fondée en grande partie sur le fonctionnement mécanique et sur la dissection sémiologique de la photographie, qui fut en cela envisagée comme un médium objectif et parfaitement documentaire (ou presque). C'est qu'une de ses caractéristiques principales est de rendre une image possédant une relation analogique absolue avec son référent, due à son fonctionnement par captation de l'empreinte lumineuse de l'objet photographié. La réflexion sur l'image photographique s'est par la suite enrichie et grandement nuancée en incluant dans son champ les éléments « invisibles » de la photographie comme les codes culturels, la subjectivité, la sociologie ou l'histoire. En effet, Dubois annonce d'entrée de jeu que « la photographie ne peut pas être pensée en dehors de l'acte qui la fait être », voulant ainsi préciser que l'image photographique ne peut être réduite à sa production, aux conventions qui la traversent, mais doit également tenir compte de « l'acte de sa réception »²⁵. Pourtant, la valeur indicielle qui lui est associée lui semble continuer à surpasser ces considérations sensées nuancer cette position:

... ce qui se dégage, c'est finalement la dimension essentiellement *pragmatique* de la photographie (par opposition à sémantique): il est dans la logique de ces conceptions de considérer que les photos, à proprement parler, n'ont guère de signification en elles-mêmes: leur sens leur est extérieur, il est essentiellement déterminé par leur rapport effectif à leur objet et à leur situation d'énonciation.²⁶

23. Rosalind Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, October, n°s 3 et 4, New York, MIT Press, 1977.

24. Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Bruxelles, Labor, 1990.

25. *Ibid.*, p. 9.

26. *Ibid.*, p. 48.

En fait, il s'agit pour Dubois d'une antécédence de l'indice sur ses autres statuts d'icône et de symbole et ceci est un débat qui est loin d'être clos. La valeur documentaire d'une image photographique repose à la fois sur son principe d'indice, qui nous renseigne sur les données matérielles du référent; en partie sur son iconicité, c'est-à-dire sur sa *manière* de représenter et les conventions en vigueur; et finalement sur sa valeur symbolique qui est entre autres déterminée par les codes culturels. C'est la complexité et la variabilité de cette intrication qui en fait bondir certains lorsque Dubois et Krauss s'en tiennent à l'indicialité comme valeur essentielle de la photographie car « il n'y a pas de statut ontologique sûr du document, qui apparaît au contraire comme une notion fluctuante. »²⁷

À partir de l'idée de documentation, j'aimerais traiter en parallèle de la description. En effet, la description peut englober la propriété documentaire de la photo. La propriété descriptive des images désigne la capacité de celle-ci à renseigner, à informer le spectateur sur plusieurs données: la nature du sujet, sa localisation, la temporalité, les opérations ayant mené à la construction de l'image, etc. C'est donc avec les notions liées de description, documentation, représentation, réalité et fiction que j'aimerais aborder à nouveau le projet des *Affiches*.

Dans ce projet, tel que mentionné plus tôt dans le texte, sont prises des photos frontales d'affiches promotionnelles de projets immobiliers. Y apparaît en périphérie le contexte où est situé l'enseigne. Ces images sont donc relativement descriptives, en tenant compte du fait que le sujet désigné est l'affiche elle-même et non pas l'ensemble du dispositif ou du secteur. Les affiches choisies comprennent une image de l'édifice projeté, plus spécifiquement une vue extérieure de l'édifice en entier: car bien qu'il s'agisse d'illustrations projectives, cela leur confère un aspect plus « descriptif ». En effet, ce type d'image relève de la projection complète en représentant une vision idéalisée du futur bâtiment. Cette illustration, bien qu'elle soit fictive, projective, voire relevant d'une certaine utopie par ses connotations

27. Régis Durand, *Disparités. Essais sur l'expérience photographique 2*, Paris, La Différence, 2002, p. 27.

idéalisées (visant à séduire le passant-consommateur), contient aussi une part d'information et de description sur le projet à venir. J'appelle le geste de photographier une enseigne de projet immobilier une « documentation d'image ». Ceci décrit tout à fait l'attitude que j'adopte lors de la prise de vue et le fait que l'image qui en résultera rencontrera certains critères définissant une prise de vue de type documentaire: prise de vue frontale (pas de plongée ou de contre-plongée connotée), cadrage laissant apparaître les contours de l'objet photographié (attestant de l'entièreté de l'objet qui se retrouve ici représenté), cadrage laissant apparaître une partie du contexte autour l'objet photographié (ce qui informe au minimum sur sa localisation et son environnement). Ces « documentations d'images » sont ensuite imprimées afin de devenir de nouvelles affiches destinées à être apposées sur les différents panneaux en question. L'image d'un panneau n'est cependant pas apposée sur le panneau qui y est représenté mais sur un panneau autre, ce qui produit une confusion au niveau de la lecture des différents niveaux d'images et des informations qu'elles nous transmettent. Cette deuxième affiche est de plus petit format que le panneau sur lequel elle est apposée et opère un télescopage d'une image d'image dans une plus grande image. « Image d'image » parce que c'est bien ce dont il s'agit: en ayant laissé un pourtour dévoilant le contexte autour du panneau lors du cadrage, nous comprenons alors qu'il s'agit d'une photographie d'un panneau alors que si le cadrage s'était arrêté exactement aux pourtours dudit panneau, cela aurait construit l'*illusion* d'un panneau, sans désigner par le dévoilement du contexte qu'il s'agit de l'*image documentant* un panneau. Cela constitue donc une image d'image apposée sur une plus grande image, c'est-à-dire le panneau lui-même. J'ai documenté cette première intervention d'affichage par une deuxième photographie frontale: « une documentation d'image d'image ». Il y a donc maintenant deux photographies documentant des panneaux à l'intérieur desquels se trouvent représentés deux panneaux différents, avec comme résultat une superposition de quatre images enchâssées.

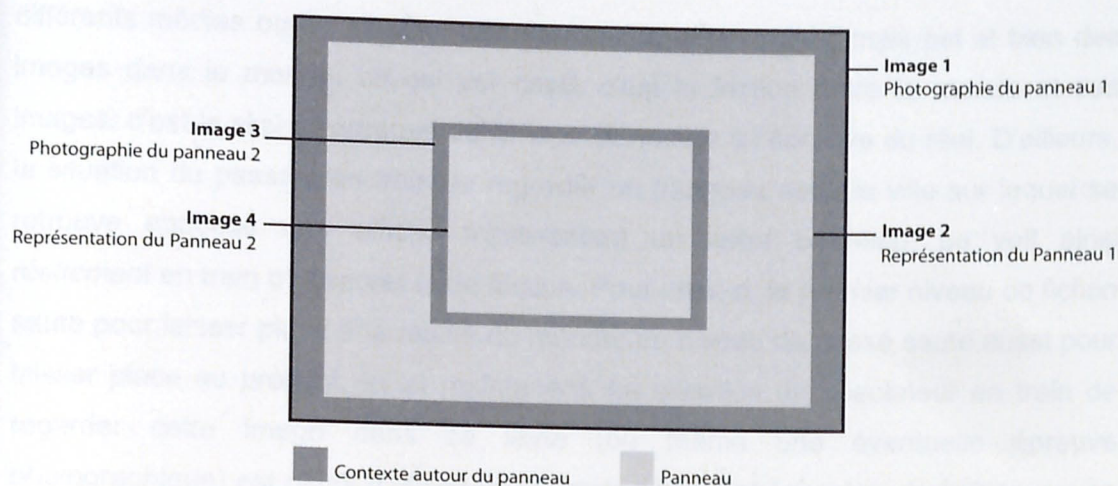


Figure 2.2 Graphique représentant les différentes strates d'images à l'étape 1 du projet *Les Affiches*.



Figure 2.3 Les affiches (étape 1), impression jet d'encre, colle. Montréal, 2008- (en cours, dimensions variables).

Il se produit alors un télescopage visuel réunissant en alternance des images photographiques de type documentaire (indiciaires) et des illustrations projectives (iconiques), ces dernières présentant des caractéristiques à peu près inverses aux premières: les photographies documentaires appartiennent au passé – un passé plus récent en ce qui concerne l'image 1 et plus lointain pour l'image 3; les photographies documentaires *présentent* un état de fait, constatent la présence

d'une enseigne donnée dans un contexte donné au moment de la prise de vue; les illustrations projectives (images 2 et 4) sont quant à elles attachées au futur, elles *représentent* un devenir ici annoncé et sont parfois connotées d'un certain idéalisme séducteur. En effet, l'illustration du futur édifice, en nous renseignant sur son aspect extérieur, sa localisation et son architecture, est en partie descriptive. Mais on y trouve généralement une exagération de la perspective qui rend le futur édifice plus spectaculaire, un ciel bleu immaculé, des passants heureux, des familles ou des gens d'affaires souriants en fonction de la clientèle visée, de très grands arbres, de la verdure en quantité... Bref, c'est le propre de l'image publicitaire et promotionnelle: outre l'information qu'elle transmet, elle doit attirer et séduire. Mais, lorsqu'on regarde la même image, installée sur son support, qu'elle est cadrée de façon à révéler celui-ci et le contexte où est installé le panneau, cela sabote notre transport dans l'espace fictif de l'image publicitaire iconique. Nous demeurons retenus au niveau du panneau lui-même, dans son indicialité. Ceci opère un court-circuit dans le processus de séduction et de projection dans l'image en nous ramenant brutalement au fait: ce qui est montré (et regardé) est une image *sur un panneau*. Littéralement. Tout comme dans les œuvres de Snow et Anastasi, il y a dans *Les Affiches* une mise au carré de la représentation: chaque photographie d'image contient deux représentations, celle de la photographie et celle de l'image comme sujet photographié. Si nous emboîtons une photographie d'image dans une photographie d'image, nous avons quatre niveaux de représentation. Dans toutes ces strates d'images, nous nous retrouvons par la force des choses dans une fiction, mais à des degrés différents: les images photographiques documentaires *décrivent* et *présentent* un point de vue sur la réalité et les illustrations projectives *simulent* une fiction par sa *représentation picturale*.

La pratique d'images d'images a été répertoriée comme « une pratique désormais courante chez les artistes [pour qui] une image, et non le monde, sert de référent.²⁸ » Ceci m'amène à spécifier l'importance pour moi de cette nuance faisant en sorte que dans ma pratique, ce ne sont pas les images en elles-mêmes (provenant des

28. André Rouillé, *La photographie*, Paris, Gallimard, 2005, p. 185.

différents médias ou du cinéma, par exemple) que je choisis, mais bel et bien des images *dans* le monde: ce qui est capté c'est la friction entre le monde et ses images: c'est le réel à l'épreuve de l'image et l'image à l'épreuve du réel. D'ailleurs, la situation du passant en train de regarder ce panneau dans la ville sur lequel se retrouve apposée une affiche représentant un autre panneau, se voit ainsi *réellement* en train d'observer cette friction. Pour celui-ci, le premier niveau de fiction saute pour laisser place à la réalité du monde; un niveau de passé saute aussi pour laisser place au présent, ici et maintenant. La situation du spectateur en train de regarder cette image dans ce texte (ou même une éventuelle épreuve photographique) est plutôt d'observer *indirectement* le phénomène de friction par sa représentation, mais en étant *réellement* en présence de la description d'une fiction.



Figure 2.4 Les Affiches, simulation de l'étape 2.

Dans une situation ou dans l'autre, se retrouvent intriquées à même la stratification de ces différentes images et images d'images, les notions évoquées de fiction, description, documentation et représentation, mais aussi les différents attributs indiciel et iconique de l'image photographique qui les sous-tendent et qui s'y trouvent présents en proportions tout à fait variables et inégales. De quoi saboter le pur statut indiciaire de la photographie, question de souligner au passage que toute théorie est

appelée à se nuancer et s'adapter aux usages spécifiques de son époque, qu'elle doit rester *mobile*. Et comme le mentionne André Rouillé dans une virulente critique assénée aux théories de la photographie qui s'attacheraient trop à la définir en terme d'indicialité – nommément celles de Krauss et Dubois, plus spécifiquement adressée ici à la théorie du « ça-a-été » de Barthes – auxquelles il reproche d'être réductrices et de « négliger totalement les *formes* photographiques »:

...la photographie, fût-elle documentaire, ne représente pas automatiquement le réel et ne tient pas lieu d'une chose extérieure. [...] Le dogme de l'empreinte masque que la photographie fait *être*: de part en part construite, elle fabrique et fait advenir des mondes. Tandis que l'empreinte va de la chose (préexistante) à l'image, il importe d'explorer comment l'image produit du réel.²⁹

2.3 L'espace (critique)

Entre le réel et la représentation du réel, des critiques et des débats ont toujours cours, ceux-ci reflétant les questionnements continus que nous entretenons à leur endroit. C'est que ces questions se déplacent, évoluent et surgissent dans – et c'est en soi un pléonasme – notre monde en transformation. De fait, la réalité est littéralement en train de devenir un fantasme, une image elle aussi: surchargés d'images, fascinés par elles, nous fabulons maintenant le réel jusqu'à le rendre image.

Ramener les choses à leur image par la mise en abyme recèle donc en soi un potentiel critique: c'est un procédé de contestation de la tradition mimétique en art, entre autres décrit comme «la révolte structurelle d'un fragment du récit contre l'ensemble qui le contient»³⁰. En d'autres mots, c'est la rébellion du motif qui court-circuite la narration du processus constitutif de l'œuvre à l'intérieur même de celle-ci. J'aimerais ici soulever la question d'une double critique, l'une étant effectuée par le

29. *Ibid.*, p. 15.

30. Chloé Conant citant Ricardou, Jean. *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967. *Dictionnaire international des termes littéraires*. En ligne: http://www.fish.unilim.fr/ditl/MISE_EN_ABYME.htm Consulté le 5 août 2010.

procédé de mise en abyme et l'autre par l'imitation du procédé de mise en abyme à l'intérieur d'une même image.



Figure 2.5 *Caméra-miroir*, photographie numérique, 2008.

Ceci s'est produit d'une façon tout à fait spontanée lorsqu'en visionnant un tournage sur l'écran de la caméra vidéo, j'ai tout simplement positionné ma main sur l'écran de la caméra, exactement de la même manière que dans la vidéo. J'ai ensuite fait une prise de vue qui résulta en l'image ci-dessus (figure 2.5). Cette nouvelle stratégie, qui à peine commence à poindre dans ma recherche, semble effectuer cet ultime retournement du procédé de mise en abyme sur lui-même. Le récit principal de ces images emboîtées étant le procédé d'emboîtement lui-même, tout se passe comme si, pour se « rebeller contre celui-ci » et arriver à en ébranler le fonctionnement, il fallait corrompre – abîmer – le procédé de l'intérieur. L'imitation est surgi d'elle-même pour remplir cette mission. La différence notable dans cette image par rapport à toutes celles observées jusqu'à maintenant, est l'absence de lieu au sens strict. Le sujet présenté ici est le fait de faire une image en tant que tel, toujours avec cet emboîtement des différentes opérations et différentes temporalités. Il y a explicitement ici un double jeu de miroir: celui effectif qui est représenté dans le tournage; et celui imité par la main posée sur la caméra et capté par l'appareil-photo.

Le fonctionnement spéculaire de ce dernier, faussement prouvé par la main imitant la position de celle tenant le viseur de la caméra dans le tournage, induit le fait qu'il pourrait y avoir un lien direct entre l'image vue dans le viseur et celle produite photographiquement. Ces emboîtements activent le processus cognitif du spectateur qui tente de reconstituer mentalement la genèse de l'image. L'anomalie est détectée, on cherche un piège. Mais s'il n'y en avait pas? Les choses se sont présentées telles quelles et ont été captées photographiquement comme dans le cas d'une « documentation d'image d'image », à cette nuance près que l'image qui avait la dimension fictive la plus forte – l'illustration du futur édifice – est ici remplacée par un geste d'imitation, qui *feint* une posture semblable à celle du tournage. J'aimerais ajouter à propos de la théâtralité de la mise en scène dans l'œuvre de Pierre Huyghe, que malgré le procédé d'imitation, le geste posé ici est dénué de toute théâtralité. Un geste aussi simple aurait tout aussi bien pu être posé par hasard – ce qui fut effectivement le cas lorsque cet « effet » fut produit pour la première fois – car l'imitation procède d'une intention et ceci fait partie des « images invisibles³¹ » qu'une photographie, même documentaire, ne peut rendre. Nous sommes donc ici dans le lieu de l'image et c'est avec le même principe d'intervention *in situ*, strictement guidé par les caractéristiques du lieu même, ici transposé dans ce que j'appelle l'*image-lieu*, que je me permets d'intervenir.

Cette image-lieu, je propose de la discuter à partir du concept d'hétérotopologie de Michel Foucault. Il y a deux voies d'accès possibles qui semblent se proposer à nous. Premièrement, le troisième principe de l'hétérotopologie qui qualifie les lieux ayant « le pouvoir de juxtaposer en un lieu réel, plusieurs espaces, plusieurs emplacements, qui sont en eux-mêmes incompatibles³² » comme par exemple les cinémas. Ensuite, le miroir qui est, comme nous l'avons vu en introduction, un lieu intermédiaire, à la fois utopie – car il s'agit d'un lieu sans lieu - et hétérotopie, celui-ci

31. « Entre le réel et l'image s'interposent toujours une série infinie d'autres images, invisibles mais opérantes. » André Rouillé, *op. cit.*, p. 17.

32. Michel Foucault, 1967, « Des espaces autres », conférence donnée au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967, publié in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 1984, pp. 46-49. En ligne: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html> Consulté le 20 juillet 2010.

existant réellement tout en permettant de se voir à la fois *là-bas*, dans ce lieu irréel entrant en contradiction avec le fait même le fait d'être *ici*, dans ce lieu réel. Dans sa façon de formuler les choses, Foucault mentionne que bien qu'irréel et donc utopique, ce que nous renvoie le miroir est bel et bien une chose qu'on peut nommer lieu, emplacement. Nous pourrions spécifier, un lieu *représenté*, *projeté*. Ce lieu utopique, aussi hétérotopique, fonctionne sur un mode qui s'apparente à celui de la salle de cinéma. En effet, les lieux concrets (salle) où on sont projetés des lieux représentés (films) sont des hétérotopies. Ainsi donc, un lieu réel (dans la ville) où serait installée une image projective (illustration de projet immobilier); ou encore: un lieu générique (une galerie par exemple) où nous, spectateurs regarderions cette image représentant un lieu (un miroir ou un espace contenant une image d'un autre lieu); pourraient également être identifiés à des lieux hétérotopiques, depuis lesquels nous nous trouverions en train d'observer des images utopiques. Les images photographiques du projet *Les Affiches, Caméra-Miroir* ou encore de *Où es-tu?* que nous verrons plus loin, trouvent ainsi leur place au sein de cette topologie foucauldienne. Ceci permet de valider leur statut de *lieux*, et par conséquent, la dénomination d'« images-lieux ». En suivant la pensée de Foucault, nous avons été amenés à classer ces lieux-images dans la même catégorie que le miroir qui constitue une position intermédiaire entre utopie et hétérotopie. Cette position est en fait doublement intéressante: elle renvoie à l'idée même du miroir qui traverse de tous côtés la réflexion entreprise dans ce texte d'accompagnement tout en renvoyant à une autre posture intermédiaire évoquée plus tôt – celle qu'occupe l'objet photographique en sémiologie, à la fois indice et icône.

Nous traiterons maintenant l'espace photographique et vidéographique d'une façon un peu plus pragmatique, soit par le cadrage, le(s) point(s) de vue et le hors-champ. Il s'agit de comprendre comment ces données peuvent intervenir dans la construction de l'image et comment ils peuvent dénoter une certaine position critique ou politique. Nous aborderons ceci à partir de l'œuvre de Lynne Cohen, dont le travail est, de plus, tout à fait emblématique de la notion précédemment abordée d'hétérotopie. Du reste, comme le mentionne à ce propos Régis Durand:

...il est permis de souligner la dimension de critique idéologique présente dans ces œuvres, comme n'a pas manqué de le faire une certaine critique américaine fortement inspirée des travaux de Michel Foucault: critique de la notion d'ordre et de hiérarchie, car il s'agit souvent en effet de lieux où s'exercent des normes, fussent-elles indirectes, de hiérarchie ou de contrôle sociaux.³³



Figure 2.6 *Feu / Fire*, Lynne Cohen, impression chromogène, 130 cm x 150 cm, 2007

La « norme », la « hiérarchie » et le « contrôle » caractérisent les lieux choisis et sont mis en parallèle d'un certain vide (pour ne pas dire d'un vide certain) par le simple moyen du cadrage. C'est uniquement par celui-ci que la composition de l'image est organisée. Pour l'artiste, il s'agit d'un principe de base par lequel opèrent ses images, qui sont, comme elle le mentionne, des « installations trouvées³⁴ ». Elle observe « ...les choses sans les arranger pour faire en sorte que par le seul regard (de l'appareil-photo, donc du cadrage, du point de vue) quelque chose en ressorte à même le réel. ³⁵ » C'est donc uniquement par ces moyens qu'elle révèle la symétrie

33. Régis Durand, *La part de l'ombre. Essais sur l'expérience photographique*, 2^e édition, Paris, La Différence, 2006, p. 162.

34. Lynne Cohen interviewée par Anne Guillaume, *Au delà du réel: la réalité de Lynne Cohen*, <http://www.galerie-photo.com/lyne-cohen.html> Dernières modifications en 2010. Consulté le 12 août 2010.

35. Régis Durand, *Disparités*, p. 94.

et l'ordre régnant sur les lieux, faisant ressortir et critiquant du même coup l'aliénation qu'ils feraient subir à quiconque aurait été de passage dans ces espaces – pourtant publics – devenus complètement désertés dans les images que Cohen en tire. La frontalité de la prise de vue a quelque chose à voir avec le pouvoir: elle « s'impose ». Notre regard y est obligé à un face à face avec l'image qui de son côté, ne le laisse pas s'échapper ou vagabonder dans les détails ou fioritures qui, de toutes façons, en sont la plupart du temps absents. Il n'y a pas d'issue possible. Par contraste, on retrouve souvent dans les images cliniques de Lynne Cohen un élément dissonant qui nous fait sourire, car ces images ne sont pas non plus dénuées d'une certaine dérision, ce qui constitue en soi un commentaire critique et nous signale une distanciation par rapport au sujet photographié. Ce commentaire peut s'apparenter à une critique du modernisme autant en art qu'en architecture. Car il semble bien ici qu'il s'agisse de la représentation d'espaces « inhabitables », au sens de Georges Perec: « L'inhabitable : l'architecture du mépris et de la frime, la gloriole médiocre des tours et des buildings, les milliers de cagibis entassés les uns au-dessus des autres, l'esbroufe chiche des sièges sociaux ³⁶ ».

Où es-tu? / Where are you? est une installation photographique *in situ* qui a justement été réalisée dans ce type d'espace inhabitable. Un espace assez particulier dont je ne saurais établir si le malaise qu'il m'occasionnait venait de ce qu'il fut aliénant de modernisme ou plutôt du fait qu'il constituait ce que Marc Augé a décrit comme un non-lieu³⁷. Il s'agissait pour moi de formuler une proposition photographique qui s'intégrerait à la Place de la Cité internationale, qui était en fait principalement constituée (dans la zone accessible au public) d'une série de très longs corridors blancs, éclairés par des tubes fluorescents et dont le sol était recouvert de moquette grise. Ça et là, une bouche d'aération ou un escalier roulant. Ces corridors étaient fréquentés aux heures de pointe par les travailleurs qui y transitaient entre les différentes tours à bureaux des environs. À l'étape de la préparation du projet, je m'y suis rendue durant la fin de semaine, afin de pouvoir

36. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, page inconnue, 1974.

37. Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

procéder tranquillement à mes prises de vue. C'était désert. Au point où je me sentais comme dans une photographie de Lynne Cohen. Comme s'il n'y avait plus âme qui vive, nulle part. J'étais nulle part. Que de l'espace, dans une architecture minimale, sans usage, presque inutilisée, inhabitable.



Figure 2.7 *Où es-tu? / Where are you?*, impressions jet d'encre, 2010, image de gauche: 185 cm x 250 cm (approx.), image de droite: 185 cm x 350 cm (approx.)



Figure 2.8 *Où es-tu? / Where are you?*, projet *in situ*, vue d'installation, Place de la Cité Internationale, Montréal, 2010.

J'ai donc procédé à des prises de vue frontales de certains lieux plus spécifiques de ce grand ensemble générique qui n'en contenait que très peu. J'en ai choisis deux que les gens pourraient reconnaître relativement aisément à leur configuration distinctive. Je voulais interchanger les images des deux lieux entre elles et ainsi faire en sorte qu'au cours d'un certain trajet dans l'espace, après avoir croisé la première image, le passant croise ensuite la deuxième, ce qui déclencherait nécessairement les mécanismes cognitifs de la mémoire et condenserait ainsi le souvenir du

premier lieu, le temps du déplacement, l'acte perceptif s'étalant dans le temps et l'espace géographique et mental du passant qui serait, par la rétroprojection de son souvenir, ramené à la première image et ainsi de suite dans un circuit en boucle. La frontalité du cadrage – ce « pouvoir qui s'impose » – est renforcée par cette question directement et, elle aussi, frontalement adressée au spectateur: « Où es-tu? ». Pour moi c'était la question posée par le lieu même et à laquelle il nous dérobaît aussi la réponse. Quel est donc ce lieu *où* je pourrais être? Qui peut encore *être* dans un lieu comme celui-ci, sans qualité, sans identité, sans usage? Qui est ce *tu* à qui s'adresse la question, est-ce moi? Aie-je encore moi-même une identité dans un tel lieu? Et puis, qui parle? L'image, l'artiste, le lieu ou une de ces deux personnes non identifiées qui semble s'échapper de l'image – vers le hors champ – en toute vitesse? Pour la première fois dans mes images depuis que je suis professionnellement engagée dans mon travail artistique, des personnes y ont fait leur apparition. Et cette fois, il ne s'agit pas d'une allusion indirecte à l'opérateur et au spectateur par l'utilisation d'une caméra subjective en vidéo, non plus de l'apparition du même opérateur dans le champ de la caméra, corollaire à l'utilisation d'un procédé réflexif. Je crois que ces personnes sont justement celles qui ne sont *pas là*.

L'hyper-cadrage des images – frontal, centré, calculé – est contrebalancé par le caractère *in situ* du projet:

Par un zoom arrière, la vision se fait davantage holiste, écosystémiste [...] et nous décadrons pour cela les œuvres « autonomes » en direction d'ensembles plus vastes [...] [l'œuvre] fait retour au décor; elle n'offre plus de point de vue fixe, mais des perspectives non totalisables et un enchevêtrement de perceptions...³⁸

C'est en ceci peut-être que s'opposent et se complètent, « discutent », œuvre et lieu, tel le titre de l'ouvrage d'où cette citation est tirée, et qu'il devient pertinent de les réfléchir et de les articuler ensemble. À plus forte raison lorsque par « œuvre » est sous-entendue image photographique: l'image photographique et son plan, son instant, son point de vue, son cadrage, son champ découpé, sa vocation oculaire;

38. Daniel Bournoux, « Lieu d'être », in *Œuvre et lieu: essais et documents*, p. 44.

par rapport au lieu et son espace, plein de ses perspectives multiples, de son champ infini, évoquant des points de vue innombrables, des trajets potentiels, destinés à être pratiqués³⁹. L'espace, ainsi envisagé du point de vue de l'image et du lieu, du spectateur et de l'opérateur, peut et doit donc également être envisagé dans sa dimension temporelle, sous la forme de l'événement.

2.4 Le(s) temps

Plusieurs temporalités différentes jonchent le parcours d'une œuvre d'art, ou de ce que je préfère nommer dans mon travail, une intervention artistique. Ce n'est pas seulement que la connotation précieuse du mot « œuvre » m'embête, mais c'est aussi que pour moi, le mot « œuvre » désigne un objet d'art autonome, au sens moderniste du terme. Peut-être y a-t-il aussi autre chose qui m'apparaisse mieux rendu par le mot intervention, quelque chose qui serait de l'ordre de l'action, de l'opération, du geste, de l'interaction, de la réception. Cela recouvre justement tous ces temps qui constituent « l'œuvre ». Il y a d'abord ce qui est appelé « temps de l'opérateur » en photographie et que je voudrais identifier comme « l'acte photographique » en référence à Philippe Dubois qui a ainsi nommé un de ses textes⁴⁰ évoqué précédemment. Cependant, bien que l'intention de Dubois soit de désigner par là tout ce qui entoure le fait de faire une image photographique, en aval et en amont, ceci ne réserve que peu de place aux manipulations, opérations, installations de toutes sortes et usages divers que les artistes (contrairement aux photographes) font parfois subir à l'objet photographique. Ceci sans parler de la réception chez le spectateur, lui qui semble voué à la pure contemplation dans les exemples dont traite Dubois dans son ouvrage. Il y a donc ce temps de l'opérateur, qui dans mon propre cas – je le mentionne parce que ceci peut devenir apparent, même implicitement, dans un projet comme *Les Affiches* par exemple – est d'abord

39. L'espace défini comme un lieu pratiqué chez Michel de Certeau (*L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions, 1980).

40. Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Bruxelles, Labor, 1990.

constitué d'observations, de regards et de trajets. Puis il y a cette rencontre, cet « état de convergence entre tous les moments en jeu dans le processus photographique: le passé de l'opérateur, le présent des choses, le futur de l'image ⁴¹ » qui mène à l'activation du déclencheur de l'appareil-photo. À noter cependant que sera maintenue une réserve en ce qui concerne « le futur de l'image » car dans mon cas et dans celui de plusieurs, il est tout à fait fréquent de n'avoir aucune intention claire à ce moment. Cet état de fait se confirme par les nombreux négatifs inutilisés s'empilant dans des boîtes à chaussures ou, ce qui est maintenant plus courant, les gigaoctets d'informations en attente d'utilisation sur des disques durs.

Puis vient le temps de la production, de la manipulation et du bricolage, c'est-à-dire le travail sur les images mêmes qui leur confèrera une forme ou un état donné. Il est ensuite nécessaire d'inclure l'étape consistant à installer les images dans l'espace, que ce soit l'espace urbain ou l'espace d'exposition. Ces deux situations ont leur particularités, mais dans les deux cas se joue une négociation avec l'espace, l'architecture, la matérialité du lieu et sa configuration qui ne saurait être réductible à l'exécution d'un programme. C'est un moment important qui succède à la phase souvent plus analysée du travail en atelier, et dont il me semble qu'il soit rarement question dans la littérature sur l'art. Pourtant tout artiste de l'installation ou de l'*in situ* comprend les enjeux de cette mise en espace. C'est à ce moment, aussi décisif que les moments du déclenchement de l'obturateur ou du travail en atelier l'ayant précédés, que peuvent s'ajouter des couches de sens afin que se développe à son plein potentiel une conversation avec le lieu. Ce sera d'ailleurs le cas pour l'exposition à venir que ce texte accompagne: il y aura eu deux phases exploratoires menées sur les lieux de l'exposition à six mois d'intervalle, où dispositifs vidéo, photographies et tests en tous genres auront été faits, sans toutefois en arriver à une résolution définitive, préalable à la présentation de l'exposition.

41. André Rouillé, *op. cit.*, p. 298.



Figure 2.9 Images 1 et 2: Tests de projection au CDEx (janvier et juillet 2010). Image 3: Maquette de projet.

Finalement, arrive avec l'exposition ou le surgissement dans l'espace public de l'œuvre, le temps du spectateur, celui de la réception. C'est ce que je nomme « l'acte perceptif », afin d'inclure, comme évoqué précédemment au sujet de l'acte photographique, tous les espaces et les temps du spectateur: ses trajets dans l'espace, son travail cognitif, son déplacement à travers ses souvenirs, son retour dans l'ici et maintenant. L'acte perceptif dépasse largement ce qui est strictement perçu par l'œil au contact de l'œuvre, car comme le mentionne André Rouillé:

Le regard que nous portons sur les images se révèle ainsi être temporellement tout à la fois stéréoscopique (dans le présent et dans le passé) et orienté (du passé vers le présent). Nous ne percevons ici et maintenant rien qui ne rencontre un écho dans notre mémoire, rien qui ne soit branché avec le passé.⁴²

Ce dernier utilisera la notion d'événement pour nommer ce qui, dans la rencontre de l'espace, du temps, des choses et des états de chose est exprimé « à travers les plis de l'image ⁴³ ». En ce sens, l'acte photographique et l'acte perceptif seraient de grands ensembles d'événements.

Une œuvre emblématique des différents temps du spectateur et de son acte perceptif est, bien entendu, *Present Continuous Past(s)* de Dan Graham. Ce dispositif de captation vidéo en direct et sa rediffusion avec un léger délai dans une salle dont les murs ont été recouverts de miroir, active très précisément et

42. *Ibid.*, p. 288

43. *Idem.*

efficacement le processus cognitif de la perception. Il est ici clairement lié à la mémoire et au souvenir, à l'expérience phénoménologique du présent, mais aussi à la projection dans le futur:

Une fois qu'il a assimilé le cycle plus ou moins complet du système de captation, tout spectateur peut prévoir, pour ainsi dire projeter dans le futur, le principe du dispositif. Ce qu'il ne peut, par contre, imaginer ou se remémorer est précisément l'expérience présente du temps présent, laquelle n'a de consistance que lorsque nous sommes pris dans le jeu d'images et de reflets de la pièce, que nous sommes physiquement intégrés à son espace.⁴⁴

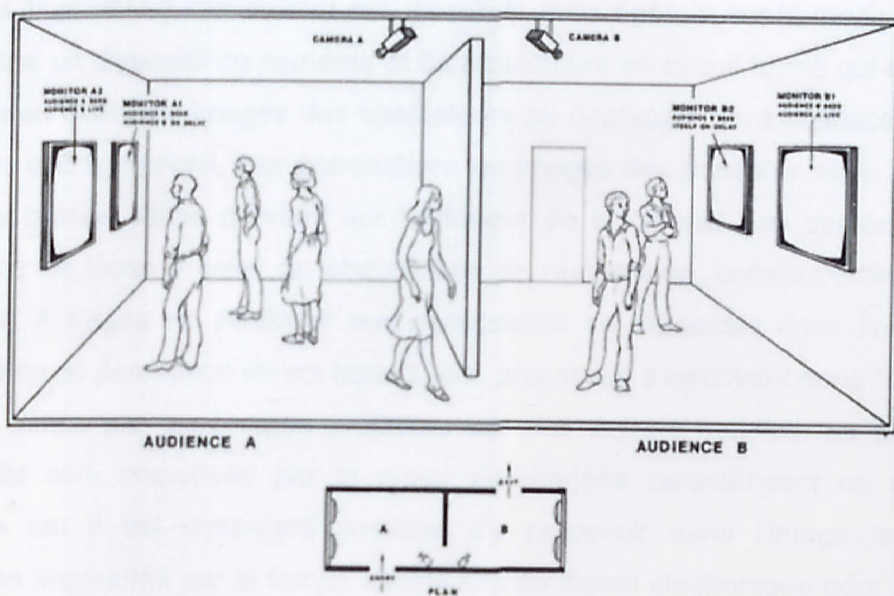


Figure 2.10 Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*, esquisse de l'artiste, 1974

44. Jacintho Lageira, *Present Continuous Past(s)* (1974) de Dan Graham, sur le site « Encyclopédie Nouveaux Medias », en ligne: <http://newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=I0022947&lg=FRA>
Consulté le 12 août 2010.



Figure 2.11 Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*, vues d'installation, 1974.

Je me propose d'expérimenter un type semblable d'installation dans l'exposition à venir. Le dispositif ne comportera pas de miroir, mais opérera sur le mode du miroir. Sera utilisé un dispositif de caméras et de projecteurs en circuit fermé qui captera et diffusera en direct les images des spectateurs se déplaçant dans l'espace et qui, à cause du cadrage choisi, leur entremêlera les images des passants de la rue grâce à la très grande vitrine donnant sur l'extérieur de la galerie. Les caméras seront disposées de façon à créer un phénomène de rémanence, communément appelé *feedback*. Il s'agira de proposer aux spectateurs se déplaçant dans l'espace ce phénomène de perception de soi hors de soi, processus s'inscrivant dans l'espace et dans le temps par les images projetées sur des écrans mobiles. La perception temporelle sera actualisée par la quasi simultanéité caractérisant ce dispositif: « quasi » car il est nettement possible d'y percevoir dans l'image les micro-décalages engendrés par le temps nécessaire au signal électronique pour parcourir le trajet entre la caméra et le projecteur, ce qui en soi, est aussi une façon de mettre en évidence la matérialité du médium. La dimension spatiale sera rendue effective par une captation en provenance de quatre endroits, chacune des caméras étant disposée de façon à cadrer selon des angles et des distances différentes. Il s'agit dans cette installation de mettre en relief les innombrables points de vue et les perspectives potentielles, de même que les perceptions temporelles infiniment variables et ce, à partir d'un même événement. Cette installation sera dédiée au *présent*. J'envisage également intégrer à l'exposition des images photographiques prises lors de mes expérimentations menées antérieurement dans le lieu, et ainsi

réitérer l'image du lieu dans celui-ci tout en cristallisant le temps de la photo, qui est par définition un *passé*. S'y retrouveront représentés des phénomènes de rémanence créés par l'utilisation de différents appareils photo et vidéo, de même que l'incrustation du hors-champ dans l'image par la manipulation de pièces de miroir. Pour compléter, sera évoqué l'*imitation d'un présent*, telle que discutée à propos de *Caméra-miroir*, au moyen d'une captation vidéo effectuée dans les jours précédents l'exposition. Le dispositif de diffusion sera disposé au même endroit que la captation, c'est-à-dire dans l'espace des cubicules-vitrines donnant sur un corridor à l'intérieur de l'université, créant grâce à cet isomorphisme les conditions nécessaires à cette imitation.

Les dispositifs de *feedback* vidéos, par leur aspect ludique et interactif, facilitent généralement la participation des spectateurs à ce type d'intervention. Cependant, il m'est absolument impératif que soit dévoilé et rendu visible la totalité du dispositif. D'une part, pour assurer une cohérence avec la réflexion entreprise sur le médium lui-même, sur la déconstruction de la représentation par le dévoilement de ses conditions de production, mais aussi pour éviter à tout prix d'instrumentaliser le spectateur. Ceci se pose en contre-pied à l'installation de Dan Graham qui, de son côté, use d'un dispositif basé sur la surveillance. De plus, le dispositif lui est partiellement dissimulé. Ceci dit, les notions de surveillance et donc, de pouvoir sont tout à fait indiquées en regard de la production de cet artiste qui a articulé de plusieurs façons une position politique liées à l'architecture au moyen de la photo, de la vidéo et de l'installation. Plus que de pouvoir, je voudrais qu'il soit question de regard dans mes interventions. Aussi, il m'importe finalement de créer un rapport de réciprocité, de bidirectionnalité et de symétrie entre moi et le spectateur-passant. Des rapports qui sont, d'ailleurs, déjà inscrits dans les liens établis entre lieux et images au sein de mon travail.

CONCLUSION

Notre pratique se révèle à nous et progressivement, nous la débusquons, nous travaillons aux conditions de son émergence. Aussi, elle nous incite à un grand effort d'intégrité. Il se trouve que je suis littéralement aux prises avec les images dans ma pratique: comme idées, comme entités, comme matériaux. Mon travail dans ce texte a donc été d'énoncer par quels liens et comment je les relie au monde dont elles sont d'abord un outil d'appréhension. De plus, l'étude de ces liens nous en dit beaucoup sur nous-mêmes. Tel que mentionné en introduction, c'est au cœur même du réel que surgissent les images, ce à qu'il faudrait reformuler en mentionnant que c'est par notre regard qu'elles surgissent. Car sans regard, il n'y a pas d'image. Cela peut sembler une évidence, mais l'intégrer et l'articuler à l'intérieur d'une pratique de l'*in situ* en photo et en vidéo peut présenter quelques questions, comme nous l'avons vu, plutôt paradoxales.

Dans la pratique, ceci m'aura amené à assumer la mise en abyme comme procédé d'exploration et de mise à l'épreuve des images. Ceci aura eu l'avantage de mettre en relief la donnée temporelle que j'ai par la suite dû articuler avec mes réflexions sur la représentation. De ce procédé a découlé un aspect nouveau dans mon travail, soit la présence humaine, en ce qu'il se trouve maintenant des personnes dans mes images. Plus qu'un détail ou un ajout, il s'agit d'une apparition imprévue alors que j'étais probablement trop occupée à réfléchir sur le lieu et le médium. Puis, est aussi surgi dans ma pratique, le procédé d'imitation, qui constitue la mutation ou le prolongement critique de la mise en abyme elle-même. Aussi, la pratique *in situ* comportant des particularités de spécificité et d'imprévisibilité telles qu'évoquées dans ce dernier chapitre, l'exposition qui suivra le dépôt de ce texte a donc pu être

ici discutée dans ses principes et ses idées, comme projet et projection d'un potentiel dialogue avec le lieu et le spectateur.

Dans ce texte, le lieu-image aura été un moyen de nommer comment le monde et ses lieux, telle l'architecture, secrètent des images. Celles-ci flottent à sa surface, la revêtent, et nous les observons depuis l'*extérieur*. Mes interventions sont des tentatives de pratiquer des ouvertures dans cette surface et d'en révéler la structure sous-jacente. C'est à ce moment que les choses se renversent: la surface lisse de l'image se rompt et dévoile son architecture. Nous pouvons l'observer depuis l'*intérieur*: nous sommes dans une image-lieu. Depuis cet intérieur, c'est l'image qui devient le monde observé et de là, les liens entre le réel et sa représentation deviennent incertains. En ceci Daniel Bounoux, qui réconcilie le réel et son image, nous rassure: « L'indice en effet manifeste la présence ou la survivance du réel au cœur de la représentation. ⁴⁵»

45. Daniel Bounoux, « Production et économie des images » in *Peut-on apprendre à voir?*, sous la dir. de Laurent Gervereau, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1999, p. 100.

APPENDICE A

DOCUMENTATION VISUELLE

A1. Documentation photographique de l'exposition	50
A2. Carton d'invitation	54
A3. Documentation vidéographique de l'exposition	55









OBSERVATION

OBSERVATIONS

Guyline Séguin

Installations photo et vidéo

Exposition du 2 au 10 septembre 2010
Vernissage le jeudi 2 septembre, 17h.

Heures d'ouverture: **14h à 19h**
Fermé le dimanche 4 et lundi 5 septembre.

CDEx

405, rue Ste-Catherine Est
(angle St-Denis, coin nord-est)

Métro Berri-UQAM
UQAM, local J-R930

Info: guylaineseguine@sympatico.ca

BIBLIOGRAPHIE

1991. *L'art dans des contextes sociaux. Essais de contextualisation*. Paris: La Librairie, 424 p.

1992. *Non tout. Introduction à une anthropologie de la consommation*. Seuil, 143 p.

1999. *La culture dans une perspective anthropologique*. Seuil, 143 p.

Daniot 1998. « Production et consommation des images en France : quelle place à voir ? sous le signe de la culture visuelle ». Paris: Éditions du Centre de la photographie, 132 p.

Daniot 2002. « Les images en France et leur consommation ». Paris: Éditions du Centre de la photographie, 132 p.

Daniot 2004. *La photographie dans l'art des paysans*. Paris: Éditions du Centre de la photographie, 132 p.

Daniot 2007. *La photographie dans l'art des paysans*. Paris: Éditions du Centre de la photographie, 132 p.

Daniot 2009. *L'histoire de la photographie*. Paris: Éditions du Centre de la photographie, 132 p.

Daniot 2011. *La photographie dans l'art des paysans*. Paris: Éditions du Centre de la photographie, 132 p.

Daniot 2012. *La photographie dans l'art des paysans*. Paris: Éditions du Centre de la photographie, 132 p.

Daniot 2013. *La photographie dans l'art des paysans*. Paris: Éditions du Centre de la photographie, 132 p.

Daniot 2014. *La photographie dans l'art des paysans*. Paris: Éditions du Centre de la photographie, 132 p.

Daniot 2015. *La photographie dans l'art des paysans*. Paris: Éditions du Centre de la photographie, 132 p.

Daniot 2016. *La photographie dans l'art des paysans*. Paris: Éditions du Centre de la photographie, 132 p.

Daniot 2017. *La photographie dans l'art des paysans*. Paris: Éditions du Centre de la photographie, 132 p.

Daniot 2018. *La photographie dans l'art des paysans*. Paris: Éditions du Centre de la photographie, 132 p.

Daniot 2019. *La photographie dans l'art des paysans*. Paris: Éditions du Centre de la photographie, 132 p.

BIBLIOGRAPHIE

- Ardenne, Paul. 1999. *L'art dans son moment politique. Écrits de circonstances*. Bruxelles: La Lettre volée, 424 p.
- Augé, Marc. 1992. *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 149 p.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Seuil, 192 p.
- Bougnoux, Daniel. 1999. « Production et économie des images ». In *Peut-on apprendre à voir?*, sous la dir. de Laurent Gervereau, Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 380 p.
- Bougnoux, Daniel. 2002. « Lieu d'être ». In *Œuvre et lieu: essais et documents*, Anne-Marie Charbonneaux et Norbert Hillaire. Paris: Flammarion, 264 p.
- Castant, Alexandre. 2004. *La photographie dans l'œil des passages*. Paris: L'Harmattan, 132 p.
- Dällenbach, Lucien. 1977. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 247 p.
- de Certeau, Michel. 1980. *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Paris: Union générale d'éditions, 374 p.
- Diserens, Corinne (Éd.). 2007 (2003). *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon, 244 p.
- Dubois, Philippe. 1990 (1983). *L'acte photographique et autres essais*. Bruxelles: Labor, 202 p.
- Durand, Régis. 2006 (1990). *La part de l'ombre. Essais sur l'expérience photographique*. 2^e édition. Paris: La Différence, 243 p.
- Durand, Régis. 2002. *Disparités. Essais sur l'expérience photographique 2*. Paris: La Différence, 194 p.
- Gaillard, Françoise. 2002. « Lieu et non lieu de l'œuvre ». In *Œuvre et lieu: essais et documents*, Anne-Marie Charbonneaux et Norbert Hillaire. Paris: Flammarion, 264 p.

- Krauss, Rosalind. 1977. « Notes on the Index: Seventies Art in America ». In *October*, n^{os} 3 et 4, New York: MIT Press. Publié In *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. 1993. Paris: Macula, 358 p.
- Lamoureux, Johanne. 2001. *L'art insituable: de l'in situ et autres sites*. Montréal: Le Centre de diffusion 3D, 292 p.
- Perec, Georges. 1974. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 124 p.
- Rouillé, André. 2005. *La photographie*. Paris: Gallimard, 706 p.
- Sans, Jérôme et Daniel Buren. 1998. Au sujet de... Entretien avec Daniel Buren. Paris: Flammarion, 237 p.
- Wright, Stephen. 2005. « L'avenir du *readymade* réciproque: valeur d'usage et pratiques para-artistiques ». In *Parachute*, n^o 117, jan./fév./mar., p. 124.

Sitographie

- Conant, Chloé. « Mise en abyme ». In *Dictionnaire international des termes littéraires*. http://www.flsh.unilim.fr/ditl/MISE_EN_ABYME.htm 5 août 2010.
- Foucault, Michel. 1967. « Des espaces autres ». Conférence donnée au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967. In *Architecture, Mouvement, Continuité*, n^o 5, 1984, pp. 46-49.
<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>
20 juillet 2010.
- Guillaume, Anne. « Au delà du réel: la réalité de Lynne Cohen ». Entrevue avec Lynne Cohen. <http://www.galerie-photo.com/lynne-cohen.html> 12 août 2010.
- Lageira, Jacintho. « *Present Continuous Pasts* (1974) de Dan Graham ». In *Encyclopédie Nouveaux Medias*. <http://newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=I0022947&lg=FRA> 12 août 2010.